Reicha's Compositionslehre.

ZWEITER BAND

enthaltend den

4ten Theil

— oder —

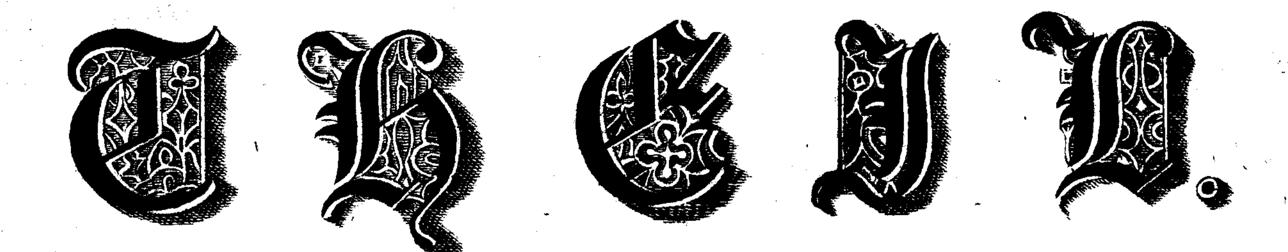
die Abhandlung von der Melodie.

WIEN,

bei A. Diabelli und Comp.

Graben No. 1133.

VIERTER



Quatrième Partie.



TABLE DES MATIÈRES
DE LA QUATRIÈME PARTIE.

JNHALT
DES VIERTEN THEILS.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES
SUR
LE GÉNIE ET LE TALENT EN MUSIQUE,
ET SUR L'UTILITÉ DE CET OUVRAGE.

Le génie pour la composition musicale n'est autre chose que des dispositions très-heureuses pour cet art. Jl se manifeste :

1° par une grande passion pour la Musique ;
2° par un besoin impérieux de créer (c'est-à-dire de composer), et de faire valoir ce qu'on a fait,
3° par une grande facilité de concevoir des idées et de les réaliser ;
et 4° par un sentiment vif et profond pour cet art, dont le jugement est aussi prompt que sûr, dans toutes les occasions où il peut s'appliquer: symptôme le plus saillant en Musique. D'après ces indices, ce génie est facile à reconnaître. (1)

Ces dispositions heureuses, ou ce génie, ne peuvent se donner par un Traité quelconque, si la nature nous en a privés. L'*Art poétique d'Horace* et celui de *Boileau* ne créeront pas un *Virgile*, un *Pope*, un *Corneille*, un *Racine*, un *Molière*, un *Wieland* et un *Voltaire*. L'*Orateur* de *Cicéron* (2) et les *Jnstitutions* de *Quintilien* ne produiront point des *Démosthènes* et des *Mirabeau*. Cette foule innombrable de Traités sur la Composition, ou pour mieux dire, *uniquement sur l'Harmonie*, ne feront pas non plus de *Häendel*, *d'Iomelli*, *de Gluck*, *de Haydn*, *de Cimarosa* et *de Mozart*. Voilà la ligne de démarcation tracée entre l'art didactique et le génie. Ainsi, qu'on ne s'attende pas que je veuille, par cet Ouvrage, donner du génie pour la mélodie à celui qui n'en a pas. (3)

(1) Ces dispositions souvent se manifestent seulement pour l'Harmonie, et pas en même tems pour la Mélodie, et vice versâ: ce qui prouve évidemment que l'Harmonie est toute autre chose que la Mélodie. Par-là on peut s'expliquer comment une nation, comme l'Allemagne, montre généralement plus de dispositions et de génie pour l'Harmonie, tandis qu'une autre, comme l'Italie, n'aspire qu'à la Mélodie. Il est important dans nos écoles d'avoir égard à ces différences, et d'appliquer un élève qui montre plus de dispositions pour l'Harmonie à une étude sévère de l'art de la Mélodie, sans quoi il resterait, sinon un mauvais, au moins un trop médiocre mélodiste.

(2) L'Art Poétique d'Horace et l'Orateur de Cicéron prouvent évidemment qu'il appartient à un grand Poéte et à un grand Orateur de donner les préceptes de leur art, et de réunir le génie à l'instruction.

(3) Il s'agit ici de démontrer ce qu'on peut dire d'instructif et d'utile sur l'objet le plus intéressant de la Musique, sans prétendre donner du génie; il s'agit enfin de créer l'Art Mélodique, comme il existe l'Art Poétique.

VORLÄUFIGE BEMERKUNGEN
ÜBER
DAS MUSIKALISCHE GENIE UND TALENT,
UND ÜBER DEN NUTZEN DIESER ABHANDLUNG.

Das Genie für die musikalische Composition ist nichts anders, als sehr glückliche natürliche Fähigkeiten und Anlagen zu dieser Kunst. Es offenbaret sich :

1^tens^ durch eine grosse Leidenschaft für die Tonkunst;
2^tens^ durch ein gebietherisches Bedürfniss, zu erfinden, (das heisst, zu componiren) und das, was man erfunden hat, geltend zu machen.;
3^tens^ durch eine grosse Leichtigkeit, Jdeen zu erschaffen und auszuführen;
und 4^tens^ durch ein lebhaftes und tiefes Gefühl für diese Kunst, dessen Urtheil bei allen anwendbaren Gelegenheiten eben so schnell als richtig ist: der auszeichnendste Beweis für musikalischen Sinn. Nach diesen Anzeigen ist das Genie leicht zu erkennen. (1)

Diese glücklichen Anlagen, oder dieses Genie, können nicht durch irgend ein Lehrbuch gegeben werden, wenn die Natur sie uns versagt hat. Die Dichtkunst des *Horaz* und des *Boileau* werden keinen *Virgil*, *Pope*, *Corneille*, *Racine*, *Molière*, *Wieland* und *Voltaire* erschaffen. *Cicero's Reden* (2) und *Quintilian's Jnstitutionen* erschaffen noch keinen *Demosthenes* und *Mirabeau*. Diese zahllose Menge von Compositions-Lehrbüchern *nur über die Harmonie*, wird auch keinen *Haendel*, *Jomelli*, *Gluck*, *Haydn*, *Cimarosa* und *Mozart* hervorbringen. Dieses ist die scheidende Grenze zwischen der Lehr-Kunst und dem Genie. Man erwarte also nicht, dass ich durch dieses Werk Genie für die Melodie demjenigen verschaffen wolle, der keines besitzt. (3)

(1) Diese Anlagen zeigen sich bisweilen nur für die Harmonie und nicht zugleich für die Melodie, und umgekehrt: was unläugbar beweist, dass die Harmonie etwas ganz anders ist, als die Melodie. Hieraus lässt sich erklären, dass eine Nation, wie die Deutsche, im Allgemeinen mehr Anlagen und Genie für die Harmonie hat; während eine andere, wie die Jtalienische, nur für die Melodie lebt. Es ist wichtig, dass in unsern Schulen auf diesen Unterschied Rücksicht genommen, und dass ein Schüler, der mehr Anlagen für die Harmonie zeigt, zu einem ernsten Studium der Melodie angehalten werde, indem er sonst, wo nicht ein schlechter, doch ein mittelmässiger Melodiker bleibt.

(2) Horazens Dichtkunst und die Redekunst des Cicero beweisen unwidersprechlich, dass es nur einem grossen Dichter und einem grossen Redner zukommt, Regeln über ihre Kunst zu geben, und das Genie mit der Belehrung zu vereinigen.

(3) Es handelt sich hier darum, zu beweisen, was man Lehrreiches und Nützliches über den anziehendsten Gegenstand der Tonkunst sagen kann, ohne sich anzumassen, Genies schaffen zu wollen; es handelt sich hier endlich nur darum eine Melodie-Kunst hervorzubringen, so gut wie schon eine Kunst zu dichten existirt.

Mais là où le génie se manifeste, d'excellens Traités peuvent être de la plus grande utilité, car ces dispositions heureuses ne constituent pas un artiste, et encore moins un artiste célèbre : il est nécessaire qu'elles soient dirigées vers un but raisonnable; il faut les développer, ne les point étouffer (comme cela arrive souvent); il faut enfin en tirer un parti avantageux, et pour l'artiste, et pour le public: c'est au génie d'étudier, de s'instruire, d'approfondir et de connaître les ressources, la nature et les secrets de son art, parce que c'est lui seul qui peut tirer parti de tout, et employer tout avec succès. C'est ainsi que nos plus célèbres artistes se sont formés.

Il faut faire une grande distinction entre le génie et le talent. Le talent s'acquiert au prix d'une application sévère, assidue et pénible; encore faut-il qu'il soit bien dirigé. Un talent supérieur est le don le plus rare. Le génie sans talent est peu de chose, et souvent rien du tout. Le génie est plus commun qu'on ne pense; et Voltaire dit fort bien: *Il court les rues*.

Plus de dix mille personnes peut-être ont eu le génie dont *Racine* fut doué par la nature, tandis qu'il n'en existe peut-être pas une seule qui ait eu la patience et l'application nécessaires pour acquérir un aussi grand talent d'exprimer ses idées, sans lequel le génie est un diamant brut qui ne brille jamais; ce qui nous rapelle cette charmante comparaison de *GRAY*. (1)

Ces observations donnent les résultats suivans:

1° Le talent, même sans génie, surtout s'il est guidé par le goût, peut toujours être utile.

Aber da, wo wirklich Genie vorhanden ist, können wahrhaft gute Lehrbücher von grossem Nutzen seyn; denn jene günstigen Anlagen machen noch keinen Künstler, und noch weniger einen berühmten Künstler: sie müssen zu einem vernunftgemässen Ziele geleitet werden; man muss sie *entwickeln*, und nicht *ersticken*, (wie häufig genug geschieht); es muss von ihnen ein, für den Künstler und für das Publikum gleich vortheilhafter Nutzen gezogen werden: gerade das Genie hat die Hilfsmittel, die Natur, und die Geheimnisse seiner Kunst zu studieren, zu ergründen, und sich über dieselben allseitig zu unterrichten, weil dasselbe allein von allem Vortheil ziehen, und alles mit Erfolg anwenden kann. Diess war die Art, wie unsere grössten Künstler sich bildeten.

Man muss zwischen Genie und Talent einen grossen Unterschied machen. Das Talent wird erlangt durch eine ernste, unermüdete und mühsame Verwendung; auch muss es gut geleitet werden. Ein ausgezeichnetes Talent ist die seltenste Gabe. Das Genie ohne Talent ist sehr wenig, und oft gar nichts. Das Genie ist häufiger als man glaubt, und *Voltaire* sagt sehr richtig: *Es läuft in allen Strassen*.

Zehn tausend Personen haben vielleicht eben so viel *Genie* gehabt, als die Natur dem *Racine* gab, während vielleicht nicht eine existirt, die die nöthige Geduld und fleissige Verwendung gehabt hätte, um ein eben so grosses *Talent* für den Ausdruck seiner Jdeen zu erlangen, ohne welches das Genie nur ein roher Diamant ist, der nie glänzt. Wir werden hier an das schöne Gleichniss des Dichters *GRAY* erinnert: (1)

Diese Bemerkungen führen zu folgender Überzeugung:

1tens Das Talent, selbst ohne Genie, kann, besonders wenn es vom Geschmack geleitet wird, immer nützlich seyn.

(1) Full many a gem of purest ray serene
The dark un fathom'd caves of ocean bear;
Full many a flower is born to blush unseen,
And waste its' sweetness on the desert air.

(1) Telle à jamais cachée au sein des flots amers,
La perle n'enrichit que l'abîme des mers;
Ou telle, prodiguant son haleine perdue,
La rose du désert fleurit sans être vue.

(1) *Wohl manche Perle ruhet in des Meeres dunkler Nacht,*
Und kann sich nie ans Licht des Tages schwingen;
Und auch in fernen Wüsten blüht die Ros' in holder Pracht,
Doch nur dem Wind kann sie den süssen Duft zum Opfer bringen.

2° Le génie sans talent se réduit à peu de chose.

3° Le talent secondé par le génie est tout. (1)

Cet Ouvrage est spécialement consacré :

1° A tous ceux qui ont des dispositions naturelles pour le chant, et il faudrait qu'ils n'en eussent pas du tout pour n'en point profiter. Il leur apprend ce que c'est que la véritable Mélodie ; en quoi consiste sa nature ; quelle ressource ils peuvent tirer de leurs propres idées ; quels cadres, coupes ou dimensions, il faut donner à telle ou telle Mélodie ; quels sont ses qualités et ses défauts ; comment on doit l'exposer, la conduire et la terminer ; de quelle manière on peut s'y exercer ; quels principes l'Harmonie doit observer pour l'accompagner ; enfin, il leur donne cette critique si indispensable à tout véritable artiste pour ses propres productions. (2)

2° A tous ceux qui désirent de s'instruire non seulement dans l'Harmonie, mais aussi dans l'Art mélodique ; et si la nature leur a refusé du génie pour cette partie de notre art, ils peuvent encore devenir utiles en l'enseignant aux autres, à l'exemple du *P. Martini, de Marpurg, de Kirnberger et Albrechtsberger*, qui étaient d'excellens professeurs d'Harmonie, sans avoir du génie pour la composition. Ce sont eux, enfin, qui présentent au génie un terrain dans lequel les sillons sont tracés, pour recevoir le grain que le génie n'a plus qu'à semer.

3° A l'usage de nos écoles, parce qu'il démontre évidemment qu'on peut enseigner la Mélodie avec plus d'intérêt et même plus de sûretè que

2tens Das Genie ohne Talent ist sehr unbedeutend und nutzlos.

3tens Das Talent vom Genie begleitet ist Alles. (1)

Diese Abhandlung ist vorzugsweise gewidmet :

1tens Allen jenen, welche natürliche Anlagen zum Gesang haben ; und diese müssten ihnen ganz abgehen, um von derselben keinen Vortheil zu ziehen. Sie werden hier belehrt, was eigentlich die wahrhafte Melodie sey ; worin ihre Natur bestehe ; welche Hilfsmittel sie aus ihren eigenen Jdeen ziehen können ; welche Form, welchen Umriss, welche Bauart oder welche Verhältnisse man dieser oder jener Melodie zu geben habe ; welche Eigenschaften und Mängel sie besitzt ; wie man sie vorbereiten, beginnen, fortführen und abschliessen soll ; auf welche Art man sich hierin zu üben habe ; welche Grundsätze der Harmonie man bei ihrer Begleitung beobachten muss ; endlich soll sie jene Beurtheilungskraft (Kritik) entwickeln, die jedem wahren Künstler *für seine eigenen Erzeugnisse* so unerlässlich ist. (2)

2tens Allen denen, welche nicht nur in der Harmonie, sondern auch in dem melodischen Theile der Kunst sich zu unterrichten wünschen ; und wenn die Natur ihnen das Genie für diesen Kunstzweig versagt haben sollte, so kōnen sie noch nützlich werden, indem sie mit ihren Kentnissen andere belehren, und selbe mittheilen, nach dem Beispiel des *P. Martini*, des *Marpurg, Kirnberger* und *Albrechtsberger*, welche vortreffliche Lehrer der Harmonie waren, ohne für die Composition Genie zu besitzen. Solche sind es, welche dem Genie das Feld eröffnen, auf dem die Furchen gezeichnet sind, um die Fruchtkörner zu empfangen, welche das Genie dañ nur zu säen hat.

3tens Zum Gebrauche unserer Schulen, weil in derselben unwidersprechlich bewiesen wird, dass in der Melodie mit noch mehr Nutzen, ja selbst mit mehr

(1) Quand HORACE demande à quoi sert le génie sans la connaissance de l'art, il a parfaitement raison, parce que le génie sans ce cecours ne peut rendre ou réaliser ses idées ; et si le génie croit pouvoir s'en passer, ou se mettre au-dessus (comme cela arrive souvent), il s'en tire d'une manière fausse et maladroite.

(2) Tout le monde est convaincu qu'il faut étudier l'Harmonie, mais cette étude ne donne pas non plus le génie pour y exceller, comme les PALESTRINA, les MARCELLO et les SÉBAST: et EMMAN: BACH, etc..., y ont excellé. L'étude de l'Harmonie ne donne que des connaissances de cette partie de l'art, et en démontre les ressources : c'est précisément ce qu'un bon Traité de Mélodie peut faire pour celle-ci.

(1) Wenn HORAZ fragt, wozu das Genie ohne Kenntniss der Kunst nütze, so hat er vollkommen Recht, weil das Genie, ohne deren Hilfe seine Jdeen nicht darstellen oder ausführen kann ; und wenn das Genie glaubt, derselben entbehren zu können, oder, (was oft geschieht,) darüber erhaben zu seyn, so zieht es sich nur auf eine falsche und ungeschickte Art aus der Sache.

(2) Jedermañ ist überzeugt, dass man die Harmonie studieren müsse ; aber auch dieses Studium gibt noch kein Genie, um sich hierin so auszuzeichnen wie ein PALESTRINA, MARCELLO, SEBAST: und EM̃AN: BACH, etc..., in derselben geglänzt haben. Das Studium der Harmonie gibt nur die Kenntnisse über diesen Kunstzweig, und zeigt deren Hilfsmittel ; eben so gibt eine Abhandlung von der Melodie über diese genau dasselbe.

l'Harmonie, et qu'il ne faut point étouffer les meilleures dispositions pour le chant (ce qui est très-facile), en ne s'exerçant que dans l'Harmonie, et en ne s'occupant que de l'Harmonie.

4° Aux poètes lyriques. Ils y verront que la véritable Mélodie est soumise rigoureusement aux lois du rhythme; que par conséquent ce rhythme doit être secondé par celui de la poésie, à l'exemple de *Métastase*, et de *Quinault*. Tout ce qui n'est pas propre à la Mélodie lyrique, ce sont les grands vers dans les airs (à moins qu'on n'y observe un hémistiche avec un sens déterminé); ce sont des périodes trop longues, point ou trop peu de variété dans le rhythme poétique, &:...

En étudiant le rhythme musical, ils trouveront quantité de nouvelles formes rhythmiques, avec lesquelles ils pourront enrichir la poésie lyrique d'une manière heureuse et favorable à la Mélodie. Ils peuvent encore tirer un grand parti des observations faites sur les coupes mélodiques, en créant des coupes analogues dans la poésie lyrique.

D'après les principes de ce Traité, on verra qu'un individu quelconque peut s'exercer de la même manière, avec un égal succès et avec les mêmes résultats. Mais quelles en sera la différence? Elle consistera dans la qualité, dans le sentiment et dans l'intérêt des idées, qui croîtront à mesure qu'on aura plus de sentiment et de génie.

Enfin, un avantage incontestable de ce Traité de Mélodie sur tous les Traités d'Harmonie connus, c'est qu'il prescrit la marche des idées mélodiques, et que, par son secours, on peut tirer parti des idées d'autrui: deux moyens d'application qu'on n'a point trouvés jusqu'à présent, ni

Bestimmtheit Unterricht ertheilt werden kann, als in der Harmonie, und dass man die bessten Anlagen für den Gesang, nicht, (wie sehr leicht geschehen kann,) ersticken soll, indem man sie nur in der Harmonie übt, und nur mit der Harmonie beschäftigt.

4^tens^ Für die lyrischen Dichter. Diese werden sehen, dass die wahre Melodie den Gesetzen des Rhythmus streng unterworfen ist, dass also dieser Rhythmus auch von der Dichtkunst, nach dem Beispiele und in der Weise des *Metastasio* und *Quinault* unterstützt werden muss. Denn das Unangemessenste für die lyrische Melodie sind diese breiten Versarten in den Arien, (wenn nicht wenigstens jeder halbe Vers mit einem bestimmt abgeschlossenen Sinn in denselben beobachtet wird); sodann diese zu langen Perioden; ferner zu wenig oder gar keine Abwechslung in den poëtischen Rhythmen, &:...

Beim Studium des musikalischen Rhythmus werden sie eine Menge neuer rhythmischer Formen entdecken, mit welchen sie die lyrische Poësie auf eine glückliche, und für die Melodie günstige Art bereichern können. Auch können sie noch aus den Bemerkungen über die melodischen Abschnitte grossen Vortheil ziehen, indem sie in der lyrischen Dichtungsart ähnliche Abschnitte erfinden können.

Zufolge der Grundsätze dieser Abhandlung wird man sehen, dass jeder einzelne sich auf dieselbe Art, mit gleichem Erfolg und gleichen Ergebnissen üben kann; und nur mit dem Unterschiede, welcher in der Beschaffenheit, dem Gefühl und dem Interesse der Jdeen liegt, die in dem Masse wachsen, und sich vermehren werden, als man mehr Kunstsinn und Genie besitzt.

Endlich ist es ein unbestreitbarer Vorzug dieser Abhandlung über die Melodie vor allen bekannten Harmonie-Lehrbüchern, dass hier der Gang der melodischen Jdeen vorgeschrieben wird, und dass durch deren Hilfe man auch von fremden Jdeen Vortheil ziehen kann: Zwei Übungsmittel, welche man bis

dans la poésie, ni dans l'art oratoire, et auxquels peut-être, par cette route déjà tracée, on parviendra quelque jour.

Ainsi, la Mélodie est le plus positif de tous les arts, et c'est pourtant celui qu'on a regardé jusqu'à présent comme le plus vague, faute de méditations, de recherches et d'analyses.

jetzt weder in der Dicht-noch in der Rede-Kunst gefunden hat, und zu denen man, auf diesem nun vorgezeichneten Wege, vielleicht dereinst gelangen wird.

Demnach ist die Melodie die zuverlässigste aller Künste; und dennoch diejenige, welche man bis jetzt, aus Mangel an Nachdenken darüber, und aus Mangel an Untersuchungen und Zergliederung derselben für die unbestimmteste gehalten hat.

INTRODUCTION.

La Mélodie est une succession de sons, comme l'Harmonie est une succession d'accords, ou bien comme le discours est une succession de mots.

Ce qui lie les sons ensemble, au point d'en créer des sens musicaux, et forme, pour ainsi dire, *la syntaxe mélodique*, ce sont les gammes, les intervalles, les modulations, les différentes valeurs des notes, la mesure, les cadences (ou points de repos) et le rhythme.

Il est nécessaire, avant de traiter de la Mélodie, de se familiariser avec les quatre objets suivans, qui forment la matière de cette Introduction.

EINLEITUNG.

Die Melodie ist eine Nacheinanderfolge von Tönen, wie die Harmonie eine Nacheinanderfolge von Accorden ist, oder auch wie das Gespräch eine Reihe von Worten.

Das, was die Töne an einander bindet, bis zu dem Punkte, dass daraus ein musikalischer Gedanke entsteht, und was, so zu sagen, die *melodische Wortfügung* bildet, — das sind die Tonarten, die Intervalle, die Modulationen, der verschiedene Werth der Noten, der Takt, die Cadenzen, (oder Ruhepunkte) und der Rhythmus.

Bevor über die Melodie selber abgehandelt werden wird, ist es nöthig, sich mit den 4 folgenden Gegenständen, welche den Inhalt dieser Einleitung bilden, vertraut zu machen.

1º LES GAMMES.

Les gammes se divisent en *majeures* et en *mineures*.

GAMMES MAJEURES.

1tens DIE TONARTEN.

Die Tonarten theilen sich in *Dur*- und -*Moll*-Tonarten.

DUR-TONARTEN.

D.		A.				E.			B.		C.
Sol bémol,	*Ré* bémol,	*La* bémol,	*Mi* bémol,	*Si* bémol,	*Fa*,	UT,	*Sol*,	*Ré*,	*La*, *Mi*,	*Si*,	*Fa* dièse.
Ges,	*Des*,	*As*,	*Es*,	*B*,	*F*,	C	*G*,	*D*,	*A*, *E*,	*H*,	*Fis*.

Les gammes de l'espace E B C sont brillantes; et à mesure qu'elles s'avancent vers le point C (et s'éloignent par conséquent du point E), elles deviennent plus brillantes et plus éclatantes.

Die Tonarten in dem Raume E B C sind glänzend und heiter, und in dem Masse als sie sich dem Punkte C nähern, (und also von dem Punkte E entfernen,) werden sie immer glänzender, schärfer und durchdringender.

Les gammes de l'espace DAE sont sombres en comparaison des autres; et plus elles s'éloignent du point E et s'approchent du point D, plus elles deviennent sombres.

Les gammes *Fa* dièse et *Sol* bémol, dont on ne se sert que rarement, et qui ne font, sur le *Pianoforte*, que la même gamme, sont par conséquent dans la nature fort différentes; la première est très-brillante ou très-éclatante, tandis que la seconde est fort sombre.

Entre la gamme d'*Ut* dièse et celle de *Ré* bémol, il y a la même différence.

Cette remarque est importante dans le cas où on fait des transitions enharmoniques; car, en changeant tout d'un coup la gamme de *Fa* dièse en *Sol* bémol, et la gamme d'*Ut* dièse en *Ré* bémol, et *vice versâ*, on tombe d'un ton fort brillant dans un ton fort sombre, ou d'un ton fort sombre dans un ton fort éclatant: il est donc bien évident qu'on fait une transition trop brusque, qu'il faut éviter là où il n'y a point de raison de l'employer. Sur le *Pianoforte*, cette différence est peu sensible; mais dans les orchestres elle peut produire de mauvais effets, tout-à-fait contraires à l'intention des compositeurs.

Die Tonarten in dem Raume DAE sind, in Vergleich mit den andern, weich, ernst und düster; und jemehr sie sich von dem Punkte E entfernen, und dem Punkte D nähern, desto düsterer werden sie.

Die Tonarten *Fis* und *Ges*, deren man sich nur selten bedient, und die, auf dem *Pianoforte*, nur eine und dieselbe Tonart bilden, sind folglich in ihrer Natur sehr unterschieden; die erste ist unendlich glänzend, scharf und durchdringend, während die andere äusserst ernst und düster ist.

Zwischen den Tonarten *Cis* und *Des*, gibt es denselben Unterschied.

Diese Bemerkung ist für den Fall wichtig, weñ man enharmonische Verwechslungen macht; deñ, indem man plötzlich die Tonart *Fis* in *Ges*, und *Cis* in *Des* verändert, (und *umgekehrt*,) so fällt man aus einer sehr glänzenden und scharf klingenden Tonart in eine sehr melancholische und weichklingende, oder aus einer melancholischen in eine sehr glänzende, es ist daher klar, dass man auf diese Art eine allzu ungestümme Transition machen würde, welche überall zu vermeiden ist, wo keine besonderen Gründe zu ihrer Anwendung berechtigen. Auf dem *Pianoforte* ist dieser Unterschied wenig fühlbar; aber im Orchester kann er eine üble, dem Zwecke des Compositeurs ganz entgegengesetzte Wirkung hervorbringen. (*)

GAMMES MINEURES.

MOLL-TONARTEN.

Si bémol,	*Fa*,	*Ut*,	*Sol*,	*Ré*,	LA,	*Mi*,	*Si*,	*Fa* dièse,	*Ut* dièse,	*Sol* dièse.
B,	*F*,	*C*,	*G*,	*D*,	A	A,	*E*,	*H*,	*Fis*,	*Cis*,	*Gis*.

La gamme de *Sol* dièse mineur ne s'emploie que rarement.

On a tort de reprocher à notre système que nous n'avons que deux gammes, l'une *majeure*, et l'autre *mineure*; ce reproche n'est pas juste, parce que nous en avons *douze majeures* et *douze mineures*, dont chacune a dans son caractère une nuance

Die Tonart *Gis-moll* wird nur selten gebraucht.

Mit Unrecht wirft man unserem Musiksysteme vor, dass wir nur zwei Tonarten, die eine *Dur*, die andere *Moll*, besitzen; dieser Vorwurf ist nicht gegründet, da wir deren *zwölf* in *dur*, und *zwölf* in *moll* haben, wovon jede ihren eigenthümlichen *Charakter* und ihre

(*) 39.) **Anmerkung** des Übersetzers. Selbst beim Pianoforte wird der Tonsetzer von Fantasie und feinerem Gefühl die allerdings sonderbare Bemerkung machen können, dass ihm z:B: beim componiren eines *Adagio* in *Des-dur* oder *Ges-dur* gewiss ganz andere Jdeen einfallen werden, und das Tonstück einen ganz andern Charakter, (eine andere Färbung) annimmt, als wenn er es in *Cis-dur*, oder *Fis-dur* schriebe.

particulière, qu'il est important pour un compositeur de connaître et d'étudier.

2º LIAISONS DES GAMMES OU MODULATIONS.

On appelle *moduler*, l'art de passer d'une gamme à l'autre d'une manière franche et naturelle.

Il est, en effet, plus facile de bien déterminer ces modulations par l'Harmonie que par la Mélodie seule; mais il est de même possible de les faire jusqu'à un certain point, par la Mélodie, abstraction faite de l'Harmonie. Ainsi, la Mélodie peut moduler sans le secours de l'Harmonie: 1º en partant d'un ton majeur (par exemple, d'*Ut* majeur pour moduler en *Ré* mineur, en *Mi* mineur, en *Fa* majeur, en *Sol* majeur, et en *La* mineur), c'est-à-dire avec tous les tons relatifs d'une gamme majeure, comme tous ceux qu'on vient d'énoncer, et qui sont les relatifs de de la gamme majeure d'*Ut*; 2º en partant d'un ton mineur (par exemple, de *La* mineur, pour aller en *Ut* majeur, en *Ré* mineur, en *Mi* mineur, en *Fa* majeur et en *Sol* majeur), c'est-à-dire dans tous les tons relatifs de la gamme de *La* mineur. (*) 3º La Mélodie peut encore facilement moduler, p:e:, d'*Ut* majeur en *Ut* mineur, et réciproquement; mais il ne faut pas qu'elle se permette de moduler autrement que de la manière indiquée, sans le secours de l'Harmonie.

Nous donnerons ici deux exemples de ces modulations mélodiques.

besonderen Schattirungen hat, welche zu kennen und zu studieren für den Tonsetzer sehr wichtig ist.

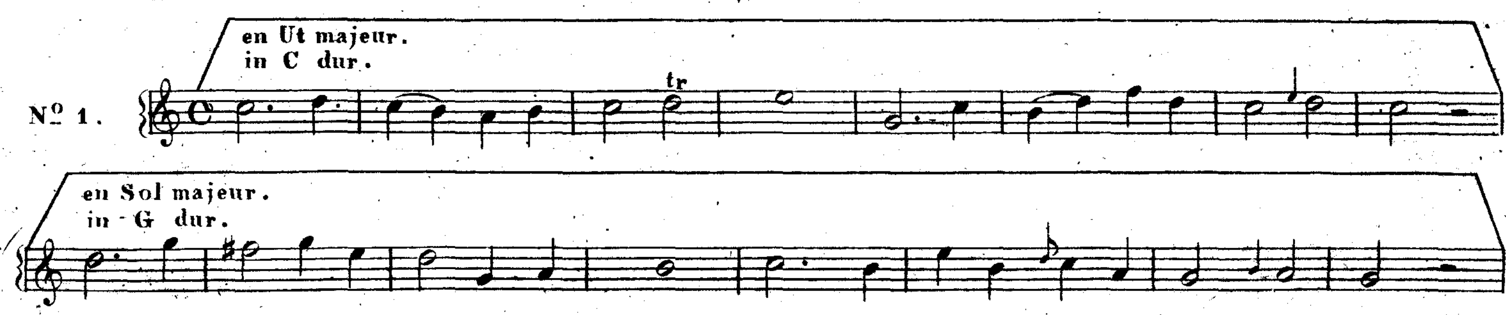
2tens VERBINDUNG DER TONARTEN, ODER MODULATIONEN.

Die Kunst, auf eine ungezwungene und natürliche Art, aus einer Tonart in die andere überzugehen, nent man *Modulieren*.

Es ist allerdings leichter, diese Modulationen durch die Harmonie, als durch die Melodie allein, zu bestimmen; aber eben so ist es möglich, dieselben, bis zu einem gewissen Grade, durch die Melodie allein, abgesehen von der Harmonie, hervorzubringen. Also kann die Melodie ohne Hilfe der Harmonie modulieren: 1tens indem sie von einer *Dur*-Tonart ausgeht; (z.B. von *C-dur*, um nach *D-moll*, nach *E-moll*, nach *F-dur*, nach *G-dur*, und nach *A-moll* zu modulieren,) — also nach allen, einem *Dur*-Tone verwandten Tonarten, so wie die eben genannten alle der *C-dur* Tonart verwandt sind. 2tens indem sie von einer Molltonart ausgeht, (z.B. von *A-moll*, um nach *C-dur*, *D-moll*, *E-moll*, *F-dur* und *G-dur* zu modulieren) also in alle der *A-moll* Tonart verwandten Töne. (*) 3tens Auch kann die Melodie noch mit Leichtigkeit modulieren: z.B. aus *C-dur* nach *C-moll*, und umgekehrt; aber ohne Hilfe der Harmonie darf sie sich keine andere Art zu modulieren erlauben, als die eben angezeigten.

Wir geben hier zwei Beispiele dieser melodischen Modulationen.

MÉLODIE DANS UN TON MAJEUR. / MELODIE IN EINER DUR TONART.



(*) Ce qui donne, par la moyen des permutations, pour chaque gamme, 720 chances de modulations mélodiques.

(*) Was also, mittelst der Versetzungen, für jede Tonart 720 Wechselfälle von melodischen Modulationen gibt.



Toutes ces modulations sont fort sensibles par la Mélodie seule.

On module, parce qu'une Mélodie (principalement d'une certaine étendue) deviendrait monotone, si on ne la promenait que dans une seule gamme.

Ce ne sont pas les accidens seuls (c'est à dire les dièses et les bémols) qui déterminent une modulation, mais ce sont en même tems les cadences mélodiques qui la fixent, comme nous le verrons plus tard.

Il est bon de remarquer ici qu'il faut faire une distinction entre une modulation *passagère* et une modulation *fixe*; la première ne touche

Alle diese Modulationen werden schon durch die Melodie allein sehr fühlbar.

Man moduliert, weil eine Melodie, (besonders von einiger Ausdehnung) eintönig werden würde, weñ man sie immer nur in einer Tonart fortführte.

Übrigens sind es nicht die Versetzungszeichen (nähmlich ♯ und ♭) allein, welche eine Modulation anzeigen, sondern es sind zugleich die melodischen Cadenzen, welche sie, wie wir später sehen werden, bestimmen.

Es ist nöthig hier zu erinnern, dass man zwischen einer *durchgehenden*, und einer *bleibenden* Modulation einen Unterschied machen muss; die erste berührt

une gamme qu'en passant, tandis que la deuxième la détermine parfaitement. Ainsi, on peut faire différentes petites modulations passagères, et néanmoins rester dans un seul ton.

D'après ce que nous avons dit, il est évident qu'on pourrait composer un Traité sur les modulations purement mélodiques; ce Traité qui nous manque serait fort utile aux élèves qui veulent s'exercer dans l'art de la Mélodie.

3º L'UNITÉ DE GAMME.

Quand on ne module que dans des tons relatifs, comme nous l'avons remarqué, on garde l'unité de gamme. La Mélodie ne peut point moduler autrement sans le secours de l'Harmonie, ou bien elle s'expose à perdre de son intérêt et de son charme, en ne modulant que d'une manière vague et incertaine, et par conséquent inappréciable; car elle ne peut pas à elle seule lier, d'une manière naturelle et évidente, des gammes plus éloignées, et encore moins des gammes hétérogènes; c'est l'apanage de l'Harmonie.

4º NATURE DES MESURES USITÉES.

Il est important de connaître dans une mesure ce que nous appelons de tems forts et des tems faibles, parce que la Mélodie ne peut faire ses cadences, d'une manière sensible, que sur les tems *forts* de la mesure. Nous donnerons le tableau suivant des mesures les plus usitées, et nous en marquerons les tems forts avec le signe (—) et les tems faibles avec le signe (*v*).

eine Tonart nur im Vorbeigehen, während die zweite sie vollkommen bestimmt ausdrückt. Also kann man verschiedene kleine Durchgangs-Modulationen anbringen, und dabei doch immer nur in einer Tonart bleiben.

Nach dem bereits Gesagten ist es klar, dass man über die rein melodischen Modulationen ein Lehrbuch schreiben könnte; ein solches, das uns noch mangelt, wäre für die Schüler, die sich in der Kunst der Melodie üben wollen, sehr nützlich.

3tens DIE EINHEIT DER TONART.

Wenn man, wie oben gesagt wurde, nur in die verwandten Tonarten moduliert, so bewahrt man die Einheit der Tonart. Anders kann die Melodie, ohne Hilfe der Harmonie, nicht modulieren, wenn sie nicht ihr Jnteresse und ihren Reiz verlieren soll, indem sie nur auf unbestimmte, ungewisse, und folglich unverständliche Art in fremde Tonarten ausweicht; denn sie kann, allein für sich, die entfernteren Tonarten, und noch weniger ganz fremdartige Töne keineswegs an einander binden; diess ist die Sache der Harmonie.

4tens DIE EIGENSCHAFTEN DER GEBRÄUCHLICHEN TAKTARTEN.

Es ist von Wichtigkeit, das zu kennen, was wir in einem Takte die *schweren* (guten) und die *leichten* (schlechten) Takttheile nennen, weil die Melodie ihre Cadenzen nur auf den *guten* Takttheilen anbringen kann, um sie fühlbar zu machen. Wir geben hier folgende Tabelle der gebräuchlichsten Taktarten, und werden die schweren mit dem Zeichen (—) und die leichten mit dem Zeichen (*v*) andeuten.



Dans les longues mesures (comme $\frac{4}{4}$, $\frac{12}{8}$ et $\frac{6}{4}$), on compte souvent deux tems forts et deux tems faibles, comme on les voit dans le tableau indiqué; et, en conséquence, on fait les cadences mélodiques sur l'un ou l'autre de ces deux tems forts. Cependant, je ne conseille point de les faire sur le second tems fort, parce que ces cadences n'ont pas assez de force et d'énergie, et paraissent trop faibles. La raison en est que ces seconds tems forts ne le sont pas suffisamment, et n'ont pas l'évidence des premiers tems forts de ces mêmes mesures, que la nature paraît consacrer exclusivement aux cadences. On peut appeler les uns *tems forts secondaires* pour les distinguer des autres tems forts sur lesquels la mesure se frappe.

Jn länger ausgedehnten Taktarten, (wie $\frac{4}{4}$, $\frac{12}{8}$ und $\frac{6}{4}$,) zählt man oft zwei schwere, und zwei leichte Takttheile, wie man in der eben angezeigten Tabelle sieht; und folglich macht man die melodischen Cadenzen auf dem einen oder dem andern dieser schweren Takttheile. Jndessen rathe ich nicht, sie auf dem zweiten schweren Takttheile anzubringen, weil dann diese Cadenzen nicht genug Kraft und Bestimmtheit haben und zu schwach erscheinen. Die Ursache ist, dass bei den zweiten schweren Takttheilen sich diese Schwere nicht hinreichend ausdrückt, und nicht diese Bestimmtheit hat, wie die ersten schweren Takttheile derselben Takte, welche die Natur ausschliesslich für die Cadenzen bestimmt zu haben scheint. Man kann die einen *die schweren Nebentakttheile* nennen, um sie von jenen zu unterscheiden, auf welchen der Anfang des Taktes beim Taktgeben durch den Niederstreich angegeben wird.

Il est bon d'observer que les cadences suivantes de la Mélodie

Wir müssen bemerken, dass folgende melodische Cadenzen

En *Ut* majeur.
Jn *C* dur.

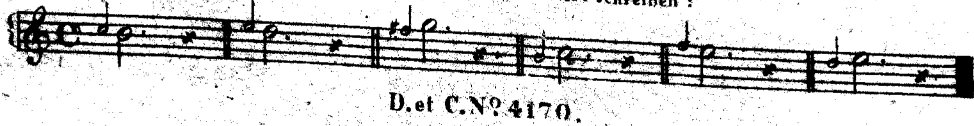
N°4.

sont de véritables cadences, et fort régulières, quoique la dernière note de toutes ces cadences tombe sur le tems faible de la mesure. La raison en est que la première note de toutes ces cadences n'est, 1° qu'une petite note *(appoggiatura)* qui occupe la place où la seconde doit déjà se trouver; (*) 2° qu'on peut mettre à la place de la première note la seconde, si on le veut; 3° qu'on le fait de la sorte (comme il est marqué au N°4), pour remplir la mesure par la Mélodie; sans quoi il y aurait une trop longue pause; 4° que ce qui

wahrhafte und sehr regelmässige Cadenzen sind, obwohl die letzte Note aller dieser Cadenzen auf die schwachen Theile des Taktes fällt. Die Ursache davon ist: weil die erste Note aller dieser Cadenzen, 1tens nur ein Vorschlag *(appoggiatura)* ist, welche den Platz einnimmt, wo die zweite eigentlich schon seyn soll; (*) 2tens weil man, wenn man will, die zweite Note anstatt der ersten setzen kann; 3tens weil man es hier desshalb so thut, (wie in N° 4 angezeigt ist) um den Takt durch die Melodie auszufüllen; indem ohne dieses, eine zu grosse Lücke (Pause) entstehen

(*) Et par conséquent on pourrait, si on voulait, ecrire ces mêmes cadences de la manière suivante:

(*) Und daher könnte man auch, wenn man wollte, dieselben Cadenzen auf folgende Art schreiben:



précède toutes ces cadences détermine encore plus évidemment si cette première note n'est qu'une *appoggiatura* . 5° Pour être mieux convaincu de ce que nous venons d'avancer, que l'on compare ces cadences avec les cadences suivantes, qui sont toutes irrégulières et fausses, parce qu'elles ne tombent pas sur les tems sur lesquels elles devraient se faire.

würde; 4tens weil das, was allen diesen Cadenzen vorangeht, noch bestimmter anzeigt, ob diese erste Note nur eine *Appoggiatura* ist; 5tens Um sich von allem, was wir hier voraussetzen, besser zu überzeugen, so vergleiche man alle diese Cadenzen mit den folgenden, welche alle unregelmässig und falsch sind, weil sie nicht auf die gehörigen Taktheile fallen.

CADENCES MÉLODIQUES MAUVAISES. / SCHLECHTE MELODISCHE CADENZEN.



Tous ces exemples du N° 5 (depuis 1 jusqu'à 14) peuvent s'employer dans le courant des phrases mélodiques, mais ne pas les terminer. Quand ces mêmes exemples doivent offrir de véritables cadences, il faut qu'ils soient écrits de la manière suivante.

Alle diese Beispiele (von 1 bis 14) können wohl im Laufe der melodischen Phrasen, aber nie zum Abschluss derselben angewendet werden. Wenn dieselben Beispiele als wirkliche Cadenzen dienen sollten, so müsste man sie auf folgende Art schreiben:

MÊMES CADENCES BONNES. / DIESELBEN CADENZEN AUF RICHTIGE ART.



On peut tirer de tout ceci la règle suivante: 1° Quand la cadence se fait avec une *appoggiatura*, sa dernière note tombe sur un tems faible; 2° lorsqu'elle se fait sans *appoggiatura*, sa dernière note tombe sur un tems fort; 3° quand cette *appoggiatura* est si prolongée qu'elle prend une mesure entière, comme on le fait quelquefois à la fin d'une mélodie, alors les deux

Aus allem diesem kann man folgende Regel festsetzen: 1tens Wenn die Cadenz mit einer *Appoggiatura* gemacht wird, so fällt ihre letzte Note auf einen schwachen Takttheil. 2tens Wenn sie ohne *Appoggiatura* gebildet wird, so fällt ihre letzte Note auf einen schweren Takttheil. 3tens Wenn diese *Appoggiatura* so sehr verlängert wird, dass sie einen ganzen Takt einnimmt, wie man es bisweilen beim Ende

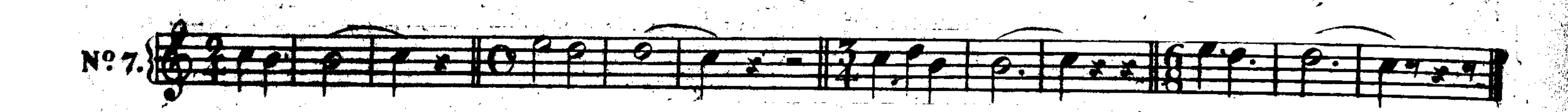
dernières notes tombent sur deux tems forts de ces deux mesures.

einer Melodie anbringt, so fallen die 2 letzten Noten auf 2 schwere Taktheile dieser beiden Takte.

CADENCES RÉGULIÈRES.

REGELMÄSSIGE CADENZEN.

No 7.



Au reste, il n'y a rien de plus facile à sentir que la manière dont les cadences doivent se trouver placées dans une mesure: nous aurons occasion, dans le courant de l'ouvrage, d'en parler souvent.

Übrigens ist nichts leichter zu fühlen, als die Art, wie die Cadenzen in einem Takte gestellt werden müssen: im Verfolg dieses Werkes werden wir Gelegenheit haben, oft davon zu reden.

TRAITÉ

DE MÉLODIE.

Les productions musicales ont un intérêt mélodique ou un intérêt harmonique, ou bien ces deux intérêts sont successivement réunis dans un seul morceau de Musique, qu'on peut appeller mixte, c'est-à-dire harmonique et mélodique. Il s'agit uniquement, dans cet Ouvrage, de l'intérêt mélodique, où l'Harmonie est *tout-à-fait subordonnée* à la Mélodie. (*) (Voyez sur cet objet la classification des productions musicales au commencement du supplément de cet ouvrage.)

SUR LES DESSINS, LES MEMBRES, LES CADENCES MÉLODIQUES, LE RHYTHME ET LA CONSTRUCTION DE LA PÉRIODE.

La Mélodie est le langage du sentiment, et, quoique nous ne connaissions pas la logique de nos sensations, il n'est pas moins vrai qu'on peut

(*) Le principes de ce Traité sont, en un mot, applicables, sans exception, à toute Mélodie prédominante, soit en partie soit en totalité.

ABHANDLUNG

VON DER MELODIE.

Die musikalischen Schöpfungen haben entweder ein melodisches, oder ein harmonisches Jnteresse, oder es sind in einem und demselben Tonstücke beide Anziehungsmittel mit einander vereinigt, was man dan eine gemischte, das heisst, harmonische und melodische Composition nennt. Jn dieser Abhandlung ist einzig nur vom melodischen Interesse die Rede, wo die Harmonie der Melodie *völlig untergeordnet* ist. (*) (Man sehe über diesen Gegenstand die Klasseneintheilung der musikalischen Compositionen beim Anfange des Anhangs zu dieser Abhandlung.)

ÜBER DIE UMRISSE, DIE GLIEDER, DIE MELODISCHEN CADENZEN, DEN RHYTHMUS UND DEN BAU DER PERIODE.

Die Melodie ist die Sprache des Gefühls, und, obwohl wir die Grundursachen unserer Empfindungen nicht kennen, so ist es darum doch nicht weniger wahr,

(*) Die Grundsätze dieser Abhandlung sind, mit einem Worte, ohne Ausnahme, bei jeder vorherrschenden Melodie, im Einzelnen wie im Ganzen, anwendbar.

dire des choses fort instructives et d'une utilité générale sur la Mélodie. Il existe une grande quantité de belles et intéressantes Mélodies, et il n'est point difficile de démontrer pourquoi elles sont bonnes; il est encore plus facile de prouver pourquoi certaines Mélodies ne le sont pas.

Dans une bonne Mélodie nous trouvons un caractère, ou une passion, ou une succession de sons si bien enchainés, que notre oreille en est flattée d'une manière séduisante.

Une Mélodie doit, par conséquent, frapper, émouvoir, ou flatter. Pour que la Mélodie ait une de ces trois qualités, il faut qu'elle soit faite d'après certains principes: ces principes sont à peu près comparables aux principes d'après lesquels on ferait un discours ou une narration poétique. Delà, la Melodie exige *la théorie du rhythme*; *celle des points de repos ou cadences*; *l'art d'enchaîner et de développer des idées* pour en faire un tout; *la science des périodes et de leurs réunions entr'elles*.

L'expérience nous apprend que nous éprouvons un certain plaisir lorsque nous entendons un mouvement qui se succède d'une manière symétrique et bien cadencée; car un simple tambour qui ferait un mouvement rhythmé de la manière suivante, serait en état de fixer pour un moment notre attention. (*)

NB. Tous les exemples qui ne portent pas de nom sont de l'auteur.

dass man über die Melodie sehr lehrreiche und allgemein nützliche Dinge sagen kann. Es gibt eine grosse Menge schöner und anziehender Melodien, und nicht schwer ist es darzuthun, warum sie gut sind, noch leichter kann man beweisen, warum gewisse Melodien dieses nicht sind.

In einer guten Melodie finden wir einen Charakter, oder eine Leidenschaft, oder eine so schön an einander gebundene Tonreihe, dass unser Ohr dadurch auf eine verführende Art geschmeichelt wird.

Eine Melodie soll also entweder rühren und ergreifen, oder reizen und anziehen, oder schmeicheln und beruhigen. Damit die Melodie eine dieser drei Eigenschaften besitze, muss sie nach gewissen Grundsätzen gebildet seyn: diese Grundsätze sind beinahe mit denjenigen zu vergleichen, nach welchen man ein Gespräch oder eine poëtische Erzählung machen müsste. Daher erfordert die Melodie: *die Theorie des Rhythmus*; *jene der Ruhepunkte oder Cadenzen*; *die Kunst, die Ideen zu verbinden und zu entwickeln*, um daraus ein Ganzes zu bilden; *die Wissenschaft des Baues der Perioden und deren gegenseitige Vereinigung*.

Die Erfahrung lehrt uns, dass wir ein gewisses Vergnügen fühlen, wenn wir eine Bewegung hören, die auf eine gleichmässige und symetrisch abgetheilte Art nach einander folgt. Denn selbst eine gewöhnliche Trommel, auf welcher eine, auf folgende Art rhythmisch abgetheilte Bewegung ausgeführt würde, wäre im Stande, auf einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit zu fesseln. (*)

NB. Alle jene Beispiele, deren Autor nicht angezeigt ist, sind vom Verfasser.



Comment ce mouvement fixe-t-il pour un moment notre attention?

Par la *symétrie* qu'on a observée dans ce mouvement, et cette symétrie existe parce que,

Wie kommt es, dass diese Bewegung auf einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit fesselt?

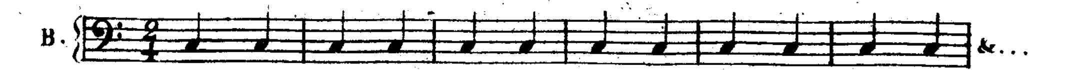
Durch die *Symetrie*, (Gleichheit der einzelnen Theile) welche in dieser Bewegung beobachtet wird, und diese

(*) Ce qui serait déjà la Musique d'un Peuple sauvage, comme des voyageurs nous l'assurent.

(*) Was schon, nach der Versicherung der Reisenden, die Musik der Wilden seyn mag.

1° chaque division est de deux mesures ; 2° après chaque division, il se trouve un repos qui sépare chaque division ; 3° toutes les divisions sont égales entr'elles par rapport au mouvement ; 4° les points de repos, ou cadences, sont placés à distances égales, c'est-à-dire que le repos le plus faible se trouve dans la deuxième et la sixième mesure, et le plus fort dans la quatrième et la huitième: bref, dans ce mouvement on observe un plan régulier, et c'est lui seul qui fixe l'attention; car, par exemple, un mouvement suivant :

Symetrie besteht, weil 1tens jede Abtheilung hier aus zwei Takten besteht; 2tens nach jeder Abtheilung folgt ein Ruhepunkt, der sie von der andern absondert ; 3tens alle Abtheilungen sind, in Rücksicht auf die Bewegung, unter sich völlig gleich; 4tens die Ruhepunkte, oder Cadenzen sind in gleicher Entfernung von einander, das heisst, der schwächste Ruhepunkt befindet sich im 2ten und 6sten Takt, und der stärkste Ruhepunkt in dem 4ten und 8ten; kurz, in dieser Bewegung wird ein regelmässiger Plan befolgt, und dieser allein ist's, der die Aufmerksamkeit anzieht; denn z. B. die folgende Bewegung :



où il n'y a ni symétrie, ni plan, ne produit que de la monotonie, laquelle, aprés la troisième mesure, nous ennuie et nous fatigue.

wo weder Symetrie, noch Plan befindlich ist, bringt nur Eintönigkeit hervor, welche, nach dem dritten Takte, uns langweilt und ermüdet.

40.) **Anmerkung des Übersetzers.** Die *Symetrie*, von welcher in dieser Abhandlung oft die Rede ist, hat in der Tonkunst ungefähr denselben Einfluss auf das Schönheitsgefühl *durch das Gehör*, wie in den andern bildenden Künsten *durch das Auge*, und bedeutet bei allen die abgemessenen Verhältnisse der einzelnen Theile eines Gegenstandes sowohl zu einander, wie zu dem Ganzen: folglich das *Ebenmass* (oder *Gleichmass*). Wenn die *Symetrie* in der Musik auch nicht völlig in dem Sinne genommen werden kann, wie in der Baukunst, und deren verwandten Verzierungskünsten, so muss sie sich doch nicht minder in der ersten bei dem Baue der melodischen und harmonischen Theile eines Tonstückes bis zu einem gewissen Grade sinnlich und quantitativ mit dem geistig Zweckmässigen und Bedeutsamen verbinden, um den Eindruck des Schönen hervorzubringen, welcher, als der Hauptzweck aller Künste, immer nur durch das richtige Ebenmass der einzelnen Theile eines Kunstproduktes bedingt wird.

Comme un mouvement semblable, rhythmique, partagé en membres égaux, a déjà une espèce d'attrait pour nous, combien cet attrait ne sera-t-il pas relevé, lorsqu'on accompagnera ce mouvement avec des sons bien choisis! Si au lieu de faire, comme nous l'avons vu, l'exemple (A), on faisait l'exemple (C), il en proviendrait une véritable Mélodie. (*)

Wenn eine gleichmässige, rhythmische, in gleiche Glieder getheilte Bewegung schon eine Art von Anziehungskraft an uns ausübt, wie wird dieser Reiz nicht gehoben, wenn diese Bewegung von wohlgewählten Tönen begleitet wird! Wenn, anstatt wie wir im Beispiele (A) gesehen haben, man wie im folgenden Beispiele verfahren würde, so entstünde daraus schon eine wirkliche Melodie. (*)

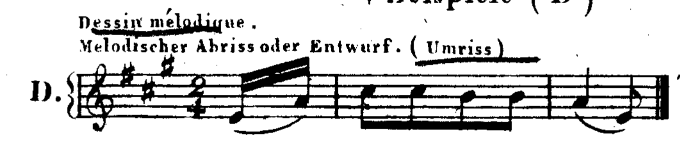
(*) Tout mouvement symétrique donne une espèce de Mélodie régulière; il ne s'agit que de bien choisir les différens sons avec lesquels on veut rendre ce mouvement, et de bien faire sentir, par des repos suffisans, la fin de chaque phrase. Ainsi, il y aurait ici un exercice instructif à proposer aux élèves, lequel serait de leur prescrire différens mouvemens symétriques, à l'instar de l'exemple A, en exigeant d'eux de créer, sur chaçun de ces mouvemens, différentes Mélodies, à l'instar de l'exemple C; car, non seulement les mouvemens réguliers donnent une espèce de Mélodie régulière, mais encoré, avec un seul de ces mouvémens, on en pourrait créer plusieurs, selon qu'on en changerait les notés; ce qu'on peut varier à l'infini.

(*) Jede symetrische Bewegung bringt eine Art Melodie hervor; es handelt sich sodann nur darum, die verschiedenen Töne wohl zu wählen, mit welchen man diese Bewegung hervorbringen will, und den Schluss jeder Phrase, durch hinreichende Ruhepunkte, recht fühlbar zu machen. So wäre es in der That für die Schüler eine lehrreiche Übung, wenn man ihnen verschiedene symmetrische Bewegungen vorschriebe, (nach der Art des Beispiels A) und sie dann, auf jede derselben, verschiedene Melodien erfinden liesse; (nach der Art des Beispiels C). Denn nicht nur, dass die regelmässigen Bewegungen eine Art von regelmässiger Melodie geben, sondern man kann auch noch, mittelst einer einzigen von diesen Bewegungen, sehr viele erfinden, indem man nur die Noten wechselt; was sich dann ins Unendliche verändern lässt.



Une bonne Mélodie exige par consequent, qu'elle soit divisée en membres égaux et semblables; que ces membres fassent des repos plus ou moins forts, lesquels repos se trouvent à des distances égales, c'est_à_dire symétriquement placés.

Une division mélodique, (voyez l'exemple suivant)



n'est autre chose, d'aprés cela, qu'une petite idée, qui doit avoir un repos (qu'on appelle, en Musique, une cadence), au moyen duquel elle doit se distinguer de l'idée qui la suit. Une pareille division ou idée mélodique, nous l'appellerons *un dessin*.

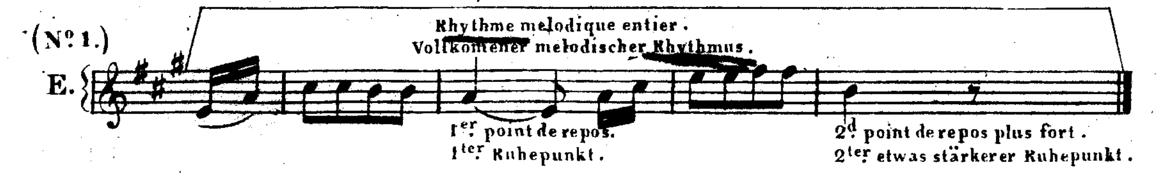
Quand ce dessin mélodique est aussi court, et qu'il a une cadence si faible, il faut au moins qu'il soit répété, avec d'autres notes, et qu'il ait la seconde fois une cadence plus marquée; alors la Mélodie aura un sens plus déterminé, parceque cette répétition la fixe davantage; par exemple:

Eine gute Melodie erfordert also, dass sie in gleiche und einander ähnliche Glieder abgetheilt sey; dass diese Glieder kleinere oder grössere Ruhepunkte bilden, und dass diese Ruhepunkte in gleicher Entfernung von einander, also symetrisch gesetzt werden.

Eine melodische Abtheilung, wie im folgenden Beispiele (D)

ist demnach nichts anderes, als eine kleine, kurze Jdee, die einen Ruhepunkt, (in der Musik *Cadenz* genannt) haben muss, mittelst welchem sie sich von der nachfolgenden Jdee unterscheidet. Eine solche melodische Abtheilung oder Jdee werden wir einen *Umriss* nennen.

Wenn dieser melodische *Umriss* zu kurz ist, und nur eine schwache *Cadenz* hat, so muss er, wenigstens mit andern Noten, wiederhohlt werden, und das zweitemal schon eine bestimmtere Cadenz haben; da bekommt schon die Melodie einen entschiedeneren Sinn, weil diese Wiederhohlung sie mehr befestigt; z. B.



Une pareille répétition nous l'appellerons *un rhythme*, lequel se trouve ici composé de quatre mesures, et doit avoir au moins une demi_cadence. (1)

Eine solche Wiederhohlung werden wir einen *Rhythmus* nennen, welcher in dem gegenwärtigen Beispiele aus 4 Takten zusammengesetzt ist, und wenigstens eine Halbcadenz zur Folge haben muss. (1)

(1) Ce qui distingue et sépare une idée d'avec l'autre, ce sont les points de repos; la Mélodie en a comme le discours; si elle en était privée toutes les idées se confondraient et demeureraient nécessairement sans intérêt; ainsi ces points de repos sont d'une grande importance. On les appelle en Musique des Cadences, comme nous l'avons remarqué. Jl y en a principalement deux, dont une FINALE, qui sépare une période d'avec une autre, et l'autre DEMI-FINALE (DEMI-CADENCE), qui sépare les idées appartenantes à une période. Nous verrons dans la suite que la Mélodie est plus riche en cadences que l'Harmonie.

La Mélodie a differens moyens de marquer ses repos;

(1) Das, was eine Jdee von der andern unterscheidet und absondert, das sind die Ruhepunkte; die Melodie hat deren wie das Gespräch; wäre sie deren beraubt, so würden alle Jdeen sich vermengen, und folglich keine Theilnahme erwecken; daher sind diese Ruhepunkte von grosser Wichtigkeit. Man nemt sie in der Musik Cadenzen, wie wir schon angemerkt haben. Es gibt deren hauptsächlich zwei, wovon die eine, (FINAL=CADENZ, vollkommene oder ganze CADENZ,) eine ganze Periode von der andern absondert, und die andere (HALB=CADENZ) die Jdeen (oder Umrisse) von einander abtheilt, welche zu einer Periode gehören. Wir werden in der Folge sehen, dass die Melodie an CADENZEN reicher ist, als die Harmonie.

Die Melodie besitzt verschiedene Mittel, um ihre Ruhepunkte auszudrücken;

Comme ce rhythme mélodique, composé de deux dessins (voyez l'exemple E, N° 1), n'a pas un point de repos parfait (ou cadence entière), mais seulement une demi-cadence, tout le monde sent que la Mélodie n'est pas achevée, et qu'il faut la continuer; c'est pourquoi il faut lui ajouter un autre rhythme. Mais la symétrie et l'unité d'une bonne Mélodie exigent que le second rhythme soit semblable au premier, qu'il lui soit égal, et que les points de repos soient mis aux mêmes distances; c'est pourquoi il faut faire encore un rhythme (2) de quatre mesures, qui

Da dieser melodische, aus zwei Umrissen bestehende Rhythmus (siehe obiges Beispiel E N° 1.) keinen vollständigen Ruhepunkt (oder keine vollkommene Cadenz) hat, sondern nur eine Halbcadenz, so fühlt Jedermann, dass die Melodie noch nicht vollendet ist, und also fortgesetzt werden muss; es muss ihr daher noch ein anderer Rhythmus beigefügt werden. Aber die Symmetrie und Einheit einer guten Melodie erfordert, dass der zweite Rhythmus dem ersten ähnlich, ja ganz gleich sey, und dass die Ruhepunkte in denselben gleichen Entfernungen von einander angebracht werden; Daher muss noch ein Rhythmus (2) von vier Takten

---

1° par une note plus longue que celle qui la précède; 2° par une pause; 3° par le tems de la mesure sur lequel la cadence se fait; 4° par de certaines notes de la gamme, que la nature exige. Ces notes sont, par ex:

1tens durch eine Note von längerem Werthe als die vorhergehende; 2tens durch eine Pause; 3tens durch den Takttheil, auf welchen die Cadenz fällt; 4tens durch gewisse Töne der Tonleiter welche der natürliche Gang fordert. Diese Noten sind, z.B.

(N° 2.) E. En UT majeur. Notes finales des cadences mélodiques.
In C dur. Schlussnoten der melodischen Cadenzen.

Cadence parfaite. Vollkom: Cadenz. — ½ Cad. — ½ Cad. — ½ Cad. — ½ Cad.

En LA mineur. Jn A moll.

Cad: parf: Vollk: Cad: — ½ Cad. — ½ Cad. — ½ Cad. — ½ Cad.

La Mélodie est donc plus riche en demi-cadences qu'en cadences parfaites, car elle n'a qu'une seule note dans chaque gamme (qu'on appelle la Tonique) pour faire une cadence parfaite, pendant qu'elle en a quatre pour une demi-cadence; elle peut, par conséquent, mettre une grande variété dans les demi-cadences.

Pour l'intelligence de notre matière, nous serons plus bas obligés de diviser les cadences, non seulement en demi-cadences et en cadences parfaites, mais encore en quarts de cadences et même en trois quarts de cadences, car les repos mélodiques sont de différens degrés; il y en a qui sont plus faibles qu'une demi-cadence, et d'autres plus forts, sans atteindre néanmoins le degré d'une cadence parfaite.

La 4ème et la 6ème notes de la gamme, p:e: le FA et le LA dans le ton d'UT, ne donnent jamais une véritable demi-cadence; mais neanmoins il n'est pas impossible de terminer un membre, et par conséquent aussi un rhythme, avec une de ces deux notes, selon la nature des idées du compositeur, et l'adresse avec laquelle il saura bien les déterminer; dans ce cas, on peut envisager la conclusion de ce membre ou de ce rhythme, comme une exception en fait de demi-cadence. Il est vrai, qu'en général, une demi-cadence détermine un membre et un rhythme; mais il arrive aussi quelquefois que le rhythme à son tour détermine une demi-cadence, si toutes les autres conditions sont exactement observées. Dans ce second cas, la demi-cadence peut se faire non seulement sur les deux notes mentionnées de la gamme, mais encore sur la tonique même, comme nous le verrons plus bas. Il est encore à remarquer que l'Harmonie doit contribuer beaucoup à ces distinctions de cadences, dont il s'agira dans le supplément.

(2) Le rhythme est une autre espèce de mesure musicale et parfaitement comparable aux mesures ordinaires de cet art. Il fait les mêmes fonctions, c'est-à-dire il fait en grand ce que la mesure fait en petit; la mesure partage en parties égales une suite de tems simples (comme, p:e:, des noires dans la mesure à quatre tems), et le rhythme partage en parties égales, et par conséquent d'une manière symétrique, une suite de mesures. D'après cela, on peut dire très-bien que les mesures sont des tems simples du rhythme, comme les noires et les soupirs sont les tems simples d'une mesure. La nature a gravé l'un et l'autre (la mesure et le rhythme) d'une manière imperturbable dans notre sentiment, et elle paraît n'adopter ce qui est beau en Musique (paticulièrement dans la Mélodie), que lorsque ces deux conditions sont absolument observées.

Also ist die Melodie an Halbcadenzen reicher als an vollkommenen Cadenzen, denn sie besitzt in jeder Tonart nur eine einzige Note, (welche man Tonica nennt) um eine vollkommene Cadenz zu machen, während ihr deren 4 zu Halbcadenzen zu Gebothe stehen; daher sie auch in den Halbcadenzen eine grosse Abwechslung darbiethen kann.

Zur besseren Einsicht unseres Gegenstandes werden wir weiter unten genöthiget seyn, die Cadenzen nicht nur in halbe und vollkommene, sondern in 4tel und sogar in drei-viertel-Cadenzen einzutheilen; denn die melodischen Ruhepunkte haben verschiedene Grade; es gibt deren die schwächer, und andere die stärker als eine Halb-Cadenz sind, ohne eben den Grad einer vollkommenen zu erreichen.

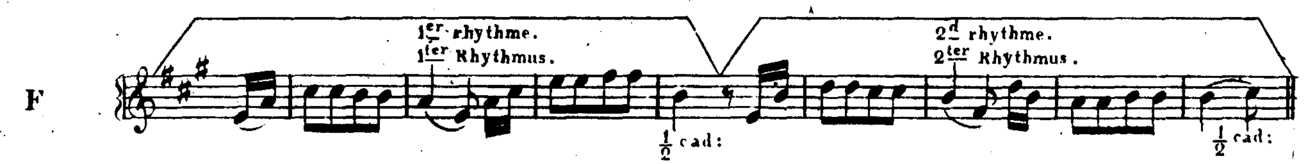
Die 4te und die 6te Note der Tonleiter, z.B. das F und A in der C-dur-Tonart, geben niemals eine wirkliche Halbcadenz, aber demungeachtet ist es nicht unmöglich, ein Glied, und folglich auch einen Rhythmus mit einem dieser beiden Töne zu beschliessen, je nach der Eigenthümlichkeit der Jdeen des Tonsetzers, und der Geschicklichkeit, mit der er sie wohl abzuschliessen weiss; in solchem Falle kann man den Abschluss dieses Gliedes oder dieses Rhythmus als eine Ausnahme in Rücksicht der Halbcadenz ansehen. Es ist wahr, dass, im Allgemeinen, eine Halbcadenz das Glied oder den Rhythmus abschliesst; aber es geschieht auch bisweilen, dass der Rhythmus selber eine Halbcadenz bildet und bestimmt, wenn alle übrigen Bedingungen genau beachtet werden. Jn diesem zweiten Falle kann die Halbcadenz nicht nur auf den obengenannten 2 Tönen der Tonleiter angebracht werden, sondern, wie wir später sehen werden, auch auf der Tonica selber. Noch ist zu bemerken, dass die Harmonie viel zu diesem Unterschiede unter den Cadenzen beitragen muss, wovon wir in dem Anhange zu dieser Abhandlung sprechen werden.

(2) Der Rhythmus ist eine andere Gattung von musikalischem Takte, und den gewöhnlichen Taktarten dieser Kunst völlig vergleichbar. Er hat dieselben Verrichtungen; das heisst, er erfüllt das im Grossen, was der Takt im Kleinen zu verrichten hat: der Takt theilt in gleiche Theile eine Reihe von einfachen Takttheilen (wie z.B. die Vierteln in einem ganzen, $\frac{4}{4}$ Takt,), und der Rhythmus theilt wieder eine Reihe von Takten in gleiche Theile, folglich nach symmetrischer Ordnung. Demnach kann man sehr wohl annehmen, dass die Takte die einfachen Theile des Rhythmus sind, so gut wie etwa die Vierteln und Pausen die Theile eines Takts. Die Natur hat beide, (den Takt und den Rhythmus) auf unzerstörbare Art in unser Gefühl gegraben, und scheint nichts Schönes in der Musik (besonders in der Melodie,) annehmen zu wollen, als wenn diese zwei Bedingungen streng erfüllt werden.

doit avoir une cadence entière, ou encore une demi-cadence, par exemple :

gemacht werden, der mit einer ganzen oder halben Cadenz schliesst, z: B:

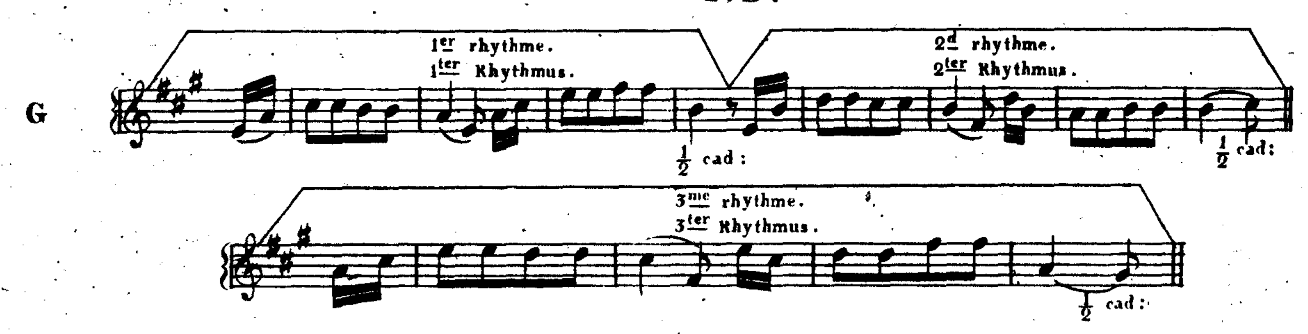
F



Comme ce second rhythme ne finit aussi qu'avec une demi-cadence, et que la Mélodie n'est point terminée, il faut lui donner un troisième rhythme, qui soit égal au précédent, p: e :

Da dieser zweite Rhythmus auch nur mit einer Halbcadenz schliesst, und die Melodie also noch nicht abgeschlossen ist, so muss noch ein dritter Rhythmus beigefügt werden, der dem vorhergehenden gleich ist, z: B:

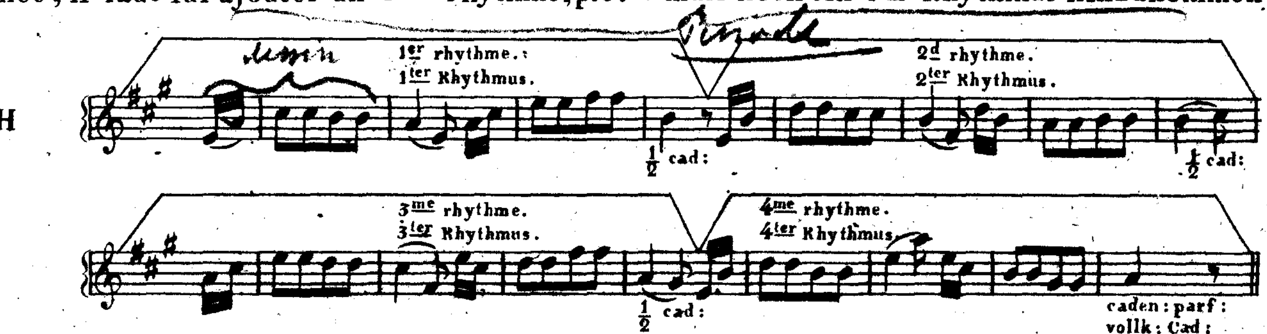
G



Mais comme avec ce troisième rhythme la Mélodie n'est pas achevée, par rapport à la demi-cadence, il faut lui ajouter un 4ème rhythme, p: e :

Aber auch dieser 3te Rhythmus vollendet noch nicht die Melodie, da er mit einer Halbcadenz endet, und es muss noch ein 4ter Rhythmus hinzukommen, z: B:

H



Le tout ensemble est ce qu'on doit appeller une *période*, parce qu'elle a un point final parfaitement déterminé, et sur lequel notre sentiment s'arrête avec satisfaction : toutefois, si l'on veut poursuivre la Mélodie, d'autres périodes peuvent succéder à celle-là. La période est donc composée de rhythmes ou de membres symétriques; elle finit toujours, et sans exception, avec une cadence parfaite. La période est donc l'objet le plus important de la Mélodie; le rhythme et les cadences existent par rapport à la période; sans elle, il est impossible qu'une bonne Mélodie puisse avoir lieu. Celui qui est en état de créer des périodes

Das Ganze zusammen bildet nun das, was man eine *Periode* nennt, weil sie einen vollständig abgeschlossenen End-Ruhepunkt hat, auf welchem unser Gefühl mit Befriedigung verweilt: auf jeden Fall aber können, wenn man diese Melodie fortsetzen will, andere Perioden der gegenwärtigen nachfolgen. Die Periode ist also aus Rhythmen, oder *symmetrischen* Gliedern zusammen gesetzt; sie endet *immer*, ohne alle Ausnahme, mit einer vollkommenen Cadenz. Die Periode ist also der wichtigste Gegenstand für die Melodie; der Rhythmus und die Cadenzen existiren nur in Rücksicht auf die Periode; ohne diese ist eine gute Melodie unmöglich. Derjenige, der im Stande ist, interessante

intéressantes, est sûr de vaincre toutes les difficultés de l'art mélodique; c'est pourquoi nous consacrerons d'abord tous nos soins aux périodes.

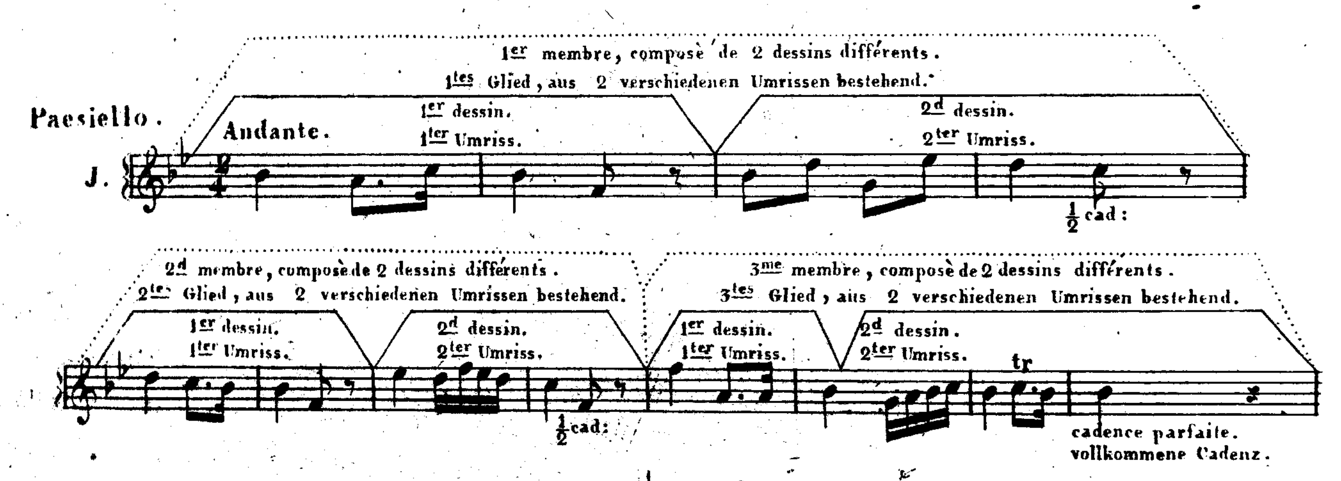
Chaque membre de la période ci-dessus (voyez H) est composé de deux dessins semblables. Mais il y a des périodes dont les membres sont composés de deux dessins différens, p:e:

Perioden zu erfinden, kann sicher seyn, alle Schwierigkeiten der melodischen Kunst zu überwinden; daher werden wir jetzt alle unsere Aufmerksamkeit den Perioden widmen.

Jedes Glied der obigen Periode (siehe H) besteht aus zwei einander gleichen Umrissen. Aber es gibt Perioden, deren Glieder aus zwei verschiedenen Umrissen zusammen gesetzt sind, z: B:

Période de 3 membres ou de 3 rhythmes.

Periode von 3 Gliedern oder 3 Rhythmen.



Le rhythme (1) étant encore ici de quatre mesures, est répété trois fois pour rendre les membres de cette Mélodie égaux, sous le rapport de la longueur, et pour mettre les cadences, par rapport à la symétrie, dans des intervalles égaux.

Parce que le premier dessin d'un membre, qui est composé de deux dessins, doit avoir une espèce de cadence pour se distinguer du dessin suivant, nous appellerons cette espèce de cadence (qui peut être très-faible), quart de cadence, pour la distinguer de la demi-cadence. (2)

Le quart de cadence a fort souvent beaucoup de ressemblance avec une demi-cadence, mais il n'a pas sa force; la cause en est qu'avec un quart

Der Rhythmus, (1) der hier aus vier Takten besteht, wird dreimal wiederhohlt, um die Glieder dieser Melodie, in Rücksicht auf die Länge, gleich zu machen, und um die Cadenzen, in Rücksicht auf die Symetrie, in gleiche Zwischenräume einzutheilen.

Da der erste Umriss eines Gliedes, welches aus 2 Umrissen besteht, schon eine Art von Cadenz haben soll, um sich von dem folgenden zu unterscheiden, so werden wir diese Cadenz, (welche sehr schwach seyn kann), eine *Viertel-Cadenz* nennen, um sie von der *Halb-Cadenz* zu unterscheiden. (2)

Die Viertelcadenz hat oft mit der Halbcadenz viel Ähnlichkeit, besitzt aber nicht deren Stärke und Entschiedenheit; die Ursache davon ist, dass mit einer

(1) Nous verrons plus tard la différence qu'il y a entre le rhythme et le membre, sous le rapport des notes, tandis qu'ils sont les mêmes pour la quantité de mesures.

(2) En général les cadences, dans la Musique, ont une grande analogie avec la ponctuation grammaticale; p.e., avec la virgule (,), le double point (:), le point et virgule (;) et le point final (.). C'est pourquoi on pourrait appeller un quart de cadence une virgule, et le désigner par le signe (,); la demi-cadence avec le signe (;) ou le double point (:), et la cadence parfaite avec le point (.). Par conséquent un dessin mélodique (s'il ne forme pas un membre entier) est une virgule, et le membre entier d'une Mélodie est un point et virgule, et la période un point.

(1) Später werden wir den Unterschied sehen, der zwischen dem Rhythmus und dem Gliede in Rücksicht auf die Noten statt findet, während sie in Rücksicht auf die Zahl der Takte sich gleich sind.

(2) Überhaupt haben die Cadenzen in der Musik eine grosse Ähnlichkeit mit der grammatikalischen Jnterpunktion; z.B. mit dem Beistrich (,) mit dem Doppelpunkt (:) mit dem Strichpunkt (;) und dem Schlusspunkt (.). Daher könnte man eine Viertelcadenz einen Beistrich nennen, und sie durch das Zeichen (,) andeuten; die Halbcadenz durch das Zeichen (;) oder den Doppelpunkt (:) und die vollkommene Cadenz mit dem Schlusspunkt (.). Also ist ein melodischer Umriss (wenn er nicht ein ganzes Glied bildet) ein, durch den Beistrich, das vollständige Glied einer Melodie ein durch den Strichpunkt, und die Periode, ein, durch den Schlusspunkt abgesonderter Satz.

de cadence le rhythme n'est pas à sa fin, et qu'on ne s'attend pas par conséquent à une demi-cadence, qui ne peut avoir lieu qu'à la fin d'un membre, où le rhythme est terminé. Par la même cause, une demi-cadence peut ressembler à une cadence parfaite, et n'en pas faire l'effet. Comme il est très-important de distinguer un quart de cadence d'une demi-cadence, parce que l'exactitude d'une période en dépend, nous tâcherons de l'éclaircir par des exemples.

Viertelcadenz der Rhythmus nicht beendigt ist, und man also keine Halbcadenz erwartet, die nur am Ende eines Gliedes, wo der Rhythmus schliesst, statt finden kann. Aus gleicher Ursache kann eine Halbcadenz einer vollkommenen ähnlich seyn, ohne deren Wirkung hervorzubringen. Da es sehr wichtig ist, eine Viertelcadenz von einer Halbcadenz zu unterscheiden, weil die Richtigkeit einer Periode davon abhängt, so werden wir trachten, es durch Beispiele zu erklären.



Dans cet exemple qui forme un membre d'une période, lequel est composé de deux dessins semblables, ce membre a un rhythme de quatre mesures. Le quart de cadence y ressemble absolument à une demi-cadence; et la demi-cadence à une cadence parfaite. Mais le rhythme est cause qu'on ne peut confondre ici le quart de cadence avec la demi-cadence, et celle-ci avec la cadence parfaite; car chacun sent parfaitement que dans la seconde mesure (au quart de cadence) le membre mélodique aussi bien que le rhythme ne sont point terminés, et que par conséquent on ne peut sentir qu'un quart de cadence, et point une demi-cadence. Mais à la fin de ce membre (à la demi-cadence) chacun sent qu'avec ce membre la Mélodie, ainsi que la période, n'est pas à sa fin, et que ce membre n'est que le commencement d'une mélodie ou d'une période, après lequel membre doit suivre nécessairement encore quelque chose: car un membre est trop petit pour former une période, et encore moins une Mélodie entière. C'est pourquoi le rhythme exige un compagnon, c'est-à-dire qu'il faut au moins le répéter pour former une période. Ce sont les causes pour lesquelles la demi-cadence à la fin du

In diesem Beispiele, welches das Glied einer Periode bildet, das aus zwei einander gleichen Umrissen zusammengesetzt ist, hat das Glied einen Rhythmus von vier Takten. Die Viertelcadenz gleicht hier vollkommen einer Halbcadenz, und die Halbcadenz einer vollkommenen. Aber der Rhythmus ist Ursache, dass man hier die Viertelcadenz nicht mit der Halbcadenz, und diese wiederum nicht mit der vollkommenen verwechseln kann; denn Jedermann wird mit Bestimmtheit fühlen, dass im zweiten Takte (bei der Viertelcadenz) sowohl das melodische Glied wie der Rhythmus noch nicht beendigt sind, und man also nur die Wirkung einer Viertel- anstatt einer Halb-Cadenz fühlen kann. Aber zu Ende dieses Gliedes, (bei der Halbcadenz,) fühlt jeder, dass mit diesem Gliede weder die Melodie, noch die Periode zu Ende ist, und dass dieses Glied nur der Anfang einer Melodie oder Periode ist, nach welchem noch etwas folgen muss: denn ein Glied ist zu klein um eine Periode, und noch weniger um eine vollständige Melodie zu bilden. Daher bedarf der Rhythmus eines Nachfolgers, das heisst, er muss wenigstens wiederhohlt werden, um eine Periode zu bilden. Diess sind die Ursachen, wesshalb die Halbcadenz zu Ende des angezeigten melodischen Gliedes,

membre mélodique indiqué, ne peut être confondue avec la cadence parfaite: car, où il y a encore quelque chose à désirer, il n'y a point une cadence parfaite, quoique l'apparence d'une cadence parfaite existe. (*)

nicht mit der vollkommenen Cadenz verwechselt werden kann: denn, wo noch etwas zu wünschen übrig bleibt, ist noch keine vollkommene Cadenz vorhanden, wenn sie auch da zu existiren scheint. (*)

Par les mêmes causes il est aussi impossible, de confondre un quart de cadence avec la cadence parfaite, et la demi-cadence avec un quart de cadence. par exemple:

Aus denselben Ursachen ist es auch unmöglich, eine Viertelcadenz mit einer vollkommenen, oder eine Halbcadenz mit einer Viertelcadenz zu verwechseln z. B.



Dans ce dernier exemple, il n'y a qu'un membre et un rhythme, après quoi doit suivre un rhythme de la même longueur. Parce que le rhythme de la seconde mesure n'est pas à sa fin, on ne peut pas sentir une autre cadence qu'un quart de cadence; mais comme le rhythme est terminé à la quatrième mesure, il ne peut pas y avoir un quart de cadence, mais une demi-cadence. La puissance du rhythme est telle qu'elle commande à une cadence parfaite apparente de ne se faire sentir tantôt que comme une demi-cadence, et tantôt que comme un quart de cadence; mais elle ne s'étend pas jusqu'à nous faire prendre une demi-cadence pour une cadence parfaite; et lorsque le rhythme se termine avec une demi-cadence, il faut nécessairement qu'il arrive encore quelque chose, ou il y aurait commencement sans fin.

Jn diesem Beispiele gibt es nur ein Glied, und einen Rhythmus, nach welchem wieder ein Rhythmus von gleicher Länge folgen soll. Da der Rhythmus des zweiten Taktes noch nicht geendet ist, so kann man keine andere als eine Viertelcadenz fühlen; aber nachdem der Rhythmus mit dem vierten Takte schliesst, so kann da keine Viertelcadenz, sondern eine Halbcadenz statt finden. Die Macht des Rhythmus ist so gross, dass er einer scheinbar vollkommenen Cadenz befiehlt, sich nicht anders als bald wie eine Halbcadenz, bald wie eine Viertelcadenz fühlen zu lassen; aber sie erstreckt sich nicht so weit um uns eine Halbcadenz als eine vollkommene aufzuzwingen; und wenn der Rhythmus mit einer Halbcadenz endet, so muss nothwendigerweise noch etwas nachfolgen, sonst gäbe es einen Anfang ohne Ende.

Comme en général on prend le mot de rhythme dans l'acception où nous admettons le mot de dessin, il est nécessaire, pour éviter les doubles ententes, de donner ici une définition juste de ce que nous entendons par rhythme et dessin.

Da man im Allgemeinen das Wort *Rhythmus* in dem Sinne nimmt, in dem wir auch das Wort *Umriss* annehmen, so ist es nöthig, um Doppelsinn zu vermeiden, dass hier eine genaue Erklärung gegeben werde, was wir unter Rhythmus und Umriss verstehen.

(*) En Poésie et en Eloquence on peut faire, avec quatre ou cinq mots et même trois, un sens déterminé, qui ne laisse rien à désirer, et forme une période très-courte. Par exemple: Le soleil brille. La nuit est sombre. L'éternité n'a pas de bornes. etc... Mais, en fait de Mélodie, on ne peut créer un sens déterminé, encore moins une période, avec trois, quatre ou cinq notes.

(*) Jn der Dicht- und Rede-Kunst kann man mit vier, fünf, und selbst mit drei Worten einen bestimmten Sinn ausdrücken, der nichts zu wünschen übrig lässt, und eine sehr kurze Periode bildet. Z: B: Die Sonne scheint. Die Nacht ist dunkel. Die Ewigkeit hat keine Grenze. etc... Aber in der Melodie kann man einen abgeschlossenen Satz (und noch weniger eine Periode,) nicht mit 3, 4, oder 5 Tönen ausdrücken.

Le dessin est la manière d'après laquelle les sons se succèdent dans un membre mélodique ; cela peut se faire d'une infinité de manières : car la moindre variation dans la valeur des notes donne un dessin nouveau, par exemple :

DIFFÉRENTS DESSINS MÉLODIQUES.

Der Umriss ist die Art, wie in einem melodischen Gliede die Töne nach einander folgen; dieses kann auf unendlich viele Arten geschehen; denn die geringste Veränderung in dem Notenwerthe gibt einen neuen Umriss, zum Beispiel :

VERSCHIEDENE MELODISCHE UMRISSE.



On voit ici sept dessins dont la différence existe dans la valeur des notes. Il y a rarement dans une période un membre qui ne soit pas composé de deux dessins, soit qu'ils soient semblables ou non semblables. Quelquefois il n'y a qu'un seul dessin qui domine dans toute la période, comme nous l'avons vu plus haut dans la période (voyez H) de *Haydn*, où le dessin suivant :

Man sieht hier 7 Umrisse, deren Unterschied nur in dem Werthe der Noten liegt. Selten gibt es in einer Periode ein Glied, welches nicht aus zwei Umrissen bestünde, dieselben mögen sich nun ähnlich seyn oder nicht. Oft ists nur ein einziger Umriss, der durch die ganze Periode herrscht, wie wir früher in der Periode von *Haydn* (siehe H) gesehen haben, wo der folgende Umriss :



se répète huit fois de suite, c'est-à-dire deux fois dans chaque membre de la période. Souvent un seul dessin peut dominer dans une période (comme dans l'exemple cité); une autre fois, il y a deux dessins qui alternent dans la période; souvent le même dessin est répété avec quelques changemens; une autre fois tous les dessins sont différens.
Bref, en cela il y a une grande variété entre les périodes et leurs membres. Mais le rhythme est toute autre chose : il n'est pas susceptible de beaucoup de changemens. Il compare le nombre de mesures d'un membre avec le nombre de mesures de l'autre, et cherche à égaliser les membres sous ce rapport, sans avoir égard à la valeur des notes. Il place les cadences symétriquement dans des intervalles égaux; il exige presque toujours qu'on les répète,

sich achtmal nach einander wiederhohlt, nähmlich zweimal in jedem Gliede der Periode. Oft kann ein einziger Umriss in einer Periode vorherrschen (wie im angeführten Beispiel der Fall ist); oft wieder gibt es zwei Umrisse, welche in der Periode abwechseln; oft auch wird derselbe Umriss mit einigen Veränderungen wiederhohlt; endlich sind auch bisweilen alle Umrisse von einander ganz verschieden. Kurz, in diesem Punkte gibt es zwischen den Perioden und ihren Gliedern eine gosse Mannigfaltigkeit. Aber der Rhythmus ist eine ganz andere Sache : er ist gar nicht vielen Veränderungen unterworfen. Er vergleicht die Zahl der Takte in einem Gliede, mit der Taktzahl im andern, und sucht in dieser Rücksicht die Glieder einander gleich zu machen, ohne den Werth der Noten zu beachten. Er setzt die Cadenzen symmetrisch in gleiche Zwischenräume, er fordert

c'est_à_dire qu'on lui donne son compagnon ; et ne souffre point (comme le dessin) qu'on le traite arbitrairement. Enfin, le rhythme dispose la proportion des membres par rapport à la quantité de leurs mesures, et les proportions des cadences par rapport à leurs distances. Si, par exemple, un membre d'une période est de quatre mesures, le rhythme exige par conséquent que le membre suivant n'ait pas plus de quatre mesures; et si, après deux mesures, une cadence a lieu, il exige que, dans le même intervalle (c'est_à_dire après deux mesures et sur le même tems de la mesure) une nouvelle cadence ait lieu. C'est pourquoi le rhythme va de deux mesures en deux mesures, ou de quatre en quatre, ou de huit en huit, c'est_à_dire de nombre pair égal en nombre pair égal; ou bien de trois mesures en trois mesures, ou de cinq en cinq, c'est_à_dire de nombre impair égal en nombre impair égal; partout il exige de l'ordre et de la symétrie.

Un dessin est presque toujours plus petit qu'un rhythme, car plusieurs dessins peuvent former un seul rhythme; le cas contraire ne peut pas exister. Un millier de périodes peuvent se ressembler en fait de rhythme (c'est_à_dire avoir un rhythme de la même quantité de mesures); mais elles ne peuvent pas se ressembler par rapport au dessin; car il n'y aurait pas de différence entre elles. C'est pourquoi le dessin peut varier à chaque moment, pendant que le rhythme reste toujours le même.

La cadence qui sépare un dessin de l'autre dans un mêmemembre peut être souvent si faible, qu'à peine on la prendrait pour une cadence; mais pour la cadence qui termine un rhythme, il faut toujours qu'elle soit bien prononcée; car sans cela, on ne pourrait pas distinguer un rhythme d'un autre, ce qui serait une faute impardonnable, qui détruirait totalement la symétrie entre

fast immer deren Wiederhohlung, das heisst, dass jede ihren Begleiter habe; und er leidet nicht, (wie im Umriss statt finden kann,) dass man ihn willkührlich behandle. Endlich bestimmt der Rhythmus das Gleichmass der Glieder in Rücksicht auf die Zahl ihrer Takte, und die Proportionen der Cadenzen in Rücksicht auf ihre gegenseitige Entfernung. Wenn, z: B:, ein Glied einer Periode aus vier Takten besteht, so fordert der Rhythmus, dass das nachfolgende Glied ebenfalls nur vier Takte habe; und wenn, nach zwei Takten, eine Cadenz statt findet, so begehrt er, dass, in demselben Zwischenraume, (das heisst, wieder nach zwei Takten und auf demselben Takttheile,) eine neue Cadenz vorkomme. Daher schreitet der Rhythmus von 2 Takten zu 2 Takten, oder von 4 zu 4, oder von 8 zu 8 Takten, also stets von gleicher zu gleicher Zahl; oder auch von 3 Takten zu 3 Takten, von 5 zu 5, _ also auch bei ungleicher Zahl der Glieder-Takte, immer in gleicher Grösse der Glieder selber; überall erfordert er Ordnung und Ebenmass.

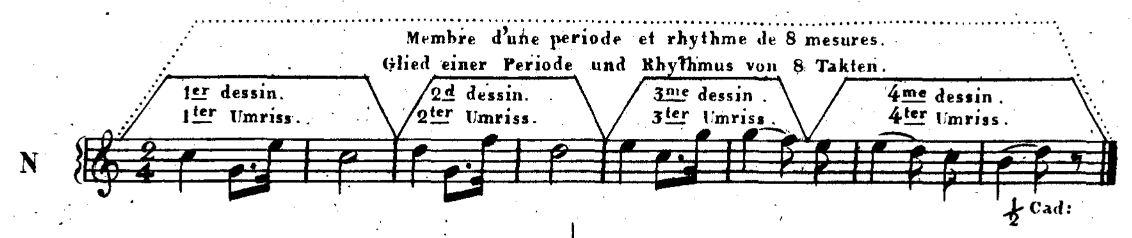
Ein Umriss ist fast immer kleiner, als ein Rhythmus, denn mehrere Umrisse können einen Rhythmus bilden; das Gegentheil kann nie statt finden. Tausend Perioden können sich in Rücksicht auf den Rhythmus ähnlich sehen (das heisst, einen Rhythmus von einer gleichen Grösse oder Taktzahl haben); aber sie können sich nicht in Rücksicht auf den Umriss ähnlich seyn, denn es gäbe alsdann zwischen ihnen keinen Unterschied. Daher kann der Umriss sich in jedem Augenblicke verändern, während der Rhythmus stets derselbe bleibt.

Die Cadenz, welche einen Umriss von dem andern absondert, kann oft so schwach seyn, dass man sie kaum für eine Cadenz nehmen möchte, aber die Cadenz hingegen, welche einen Rhythmus abschliesst, muss immer bestimmt ausgesprochen seyn; denn ohne dieses könnte man einen Rhythmus von einem andern nicht unterscheiden, was ein unverzeihlicher, alle Symmetrie zwischen den Gliedern einer Periode

les membres d'une période. Delà vient que dans l'exemple suivant le rhythme est de huit mesures et non point de quatre, comme à l'ordinaire:

völlig zerstörender Fehler wäre. Daher besteht in folgendem Beispiele der Rhythmus aus acht Takten, und nicht, wie gewöhnlich, aus vieren:

N



Chacun sent dans cet exemple, qu'après la quatrième mesure, il n'existe pas une demi-cadence qu'au moins le rhythme exigerait; ce n'est qu'à la huitième mesure qu'une véritable demi-cadence a lieu, laquelle sépare ce rhythme de huit mesures du rhythme qui doit nécessairement le suivre.

On voit par ce même exemple, que dans un seul rhythme, il peut y avoir jusqu'à quatre dessins. C'est pourquoi un dessin est, généralement parlant, plus court qu'un rhythme.

Il y a pareillement des différences entre un membre et un dessin; un membre peut être composé de différens dessins, (comme les exemples ci-dessus cités de huit mesures composées de quatre dessins, et qui ne font qu'un membre). Mais un membre est toujours en même tems un rhythme; car il faut qu'il ait comme celui-ci, ou une demi-cadence, ou (lorsqu'il est le dernier membre d'une période) une cadence parfaite, pour pouvoir être distingué d'un autre membre. Cependant le cas peut souvent exister qu'un membre court (principalement dans les mesures courtes comme $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ et $\frac{6}{8}$, et quand le mouvement en est accéléré) ne forme qu'un seul dessin, p: e:

Jedermann fühlt bei diesem Beispiele, dass nach dem vierten Takte noch keine Halbcadenz nachfolgt, wie es der Rhythmus wenigstens fordern würde; erst im achten Takte findet eine wahre Halbcadenz statt, die diesen Rhythmus von 8 Takten, von demjenigen absondert, der ihm nothwendigerweise nachzufolgen hat.

Durch dasselbe Beispiel sieht man, dass in einem einzigen Rhythmus sich bis an 4 Umrisse befinden können. Daher ist, im allgemeinen, ein Umriss kürzer als ein Rhythmus.

Eben so gibt es zwischen einem Gliede und einem Umrisse einen Unterschied; ein Glied kann aus verschiedenen Umrissen zusammengesetzt seyn, (wie die obigen aus 8 Takten bestehenden Beispiele aus 4 Umrissen bestehen, und doch nur ein Glied bilden). Aber ein Glied ist stets auch ein Rhythmus; denn es muss, so wie dieser, entweder eine Halbcadenz, oder, (wenn es das letzte Glied einer Periode ist) eine vollkommene Cadenz haben, um sich von einem andern Gliede zu unterscheiden. Doch kann oft der Fall vorkommen, dass ein kurzes Glied, (vorzüglich in kurzen Taktarten, wie $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$, und im schnellen Zeitmasse,) nur aus einem einzigen Umrisse besteht, z:B:

O.



Avant de terminer nos remarques sur la différence qui existe entre un dessin et un rhythme, il sera nécessaire de montrer comment un dessin se distingue d'un autre dessin.

Un dessin, pour qu'on puisse le distinguer d'un dessin suivant, doit avoir au moins un quart de cadence, c'est-à-dire un petit point de repos, qui existe, 1° dans une pause, ou 2° dans une note plus longue. Bref, il faut qu'il se trouve nécessairement quelque chose à la fin d'un dessin (aussi petite que cette différence puisse être) pour le distinguer du commencement du suivant. C'est pourquoi, dans l'exemple, (voyez O, N° 2), toutes les notes ne forment qu'un seul dessin, parce qu'il n'y a pas cette petite différence dont nous venons de parler, qui puisse le diviser en deux ou plusieurs dessins. Le même exemple pourrait être divisible en deux dessins, en l'écrivant de la manière suivante:

Ehe wir unsere Bemerkungen über den Unterschied enden, welcher sich zwischen einem Umriss und einem Rhythmus befindet, wird es zu zeigen nöthig seyn, wie ein Umriss sich von einem andern Umrisse unterscheidet.

Ein Umriss, um von einem nachfolgenden Umriss unterschieden werden zu können, muss wenigstens eine Viertelcadenz, das heisst, einen kleinen Ruhepunkt haben, welcher, 1tens in einer Pause, oder 2tens in einer etwas längeren Note besteht. Kurz es muss beim Ende eines Umrisses sich nothwendigerweise etwas befinden (wie klein auch dieser Unterschied seyn mag,) was ihn vom folgenden unterscheidet. Daher in dem vorhergehenden Beispiele (O, N° 2) alle Noten nur einen Umriss bilden, weil diese kleine Absonderung, von der wir reden, und die es in zwei oder mehrere Umrisse zertheilen könnte, hier nicht statt findet. Dasselbe Beispiel könnte in zwei Umrisse zertheilt werden, wenn man es auf folgende Art schriebe:



Chacun sent ici que dans la seconde mesure il y a un petit point de repos, ou quart de cadence, lequel se fait en altérant le mouvement de (voyez O, N° 2) qui marchait par doubles croches, et qui est ici: (voyez P), dans la seconde mesure, interrompu par une simple croche. Aussi faible que soit ce point de repos, il est néanmoins suffisant pour partager le membre en deux parties égales, ou en deux dessins différens.

D'après la même manière, on pourrait diviser ce même exemple (voy. O, N° 2) en quatre parties, ou bien en quatre dessins, p: e:

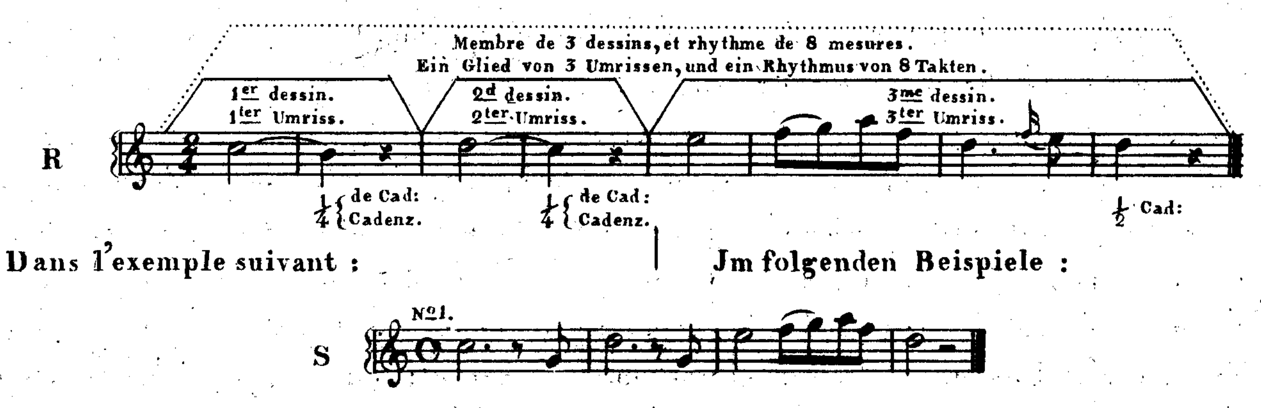
Jeder wird hier fühlen, dass im zweiten Takte ein kleiner Ruhepunkt, oder eine Viertelcadenz befindlich ist, welcher durch eine Veränderung in der Bewegung des Beispiels (O, N° 2) hervorgebracht wird, die dort nur in Sechzehnteln fortschritt, und hier (bei P.) im zweiten Takte durch eine Achtel unterbrochen wird. Wie schwach dieser Ruhepunkt auch ist, so reicht er hin, um das Glied in zwei gleiche Theile, oder in zwei verschiedene Umrisse abzutheilen.

Auf dieselbe Art könnte das Beispiel (O, N° 2) in vier Theile oder vier Umrisse getheilt werden, z: B:



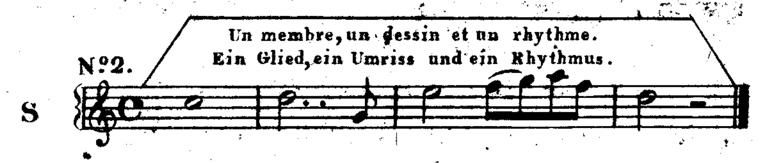
Un seule note ne peut jamais former un dessin. Un dessin ne peut donc avoir moins de deux notes; encore il ne faut pas que la première de de ces deux notes soit trop brève. Un dessin de 2 notes exige toujours qu'on le répète, p:e:

Eine einzige Note kann nie einen Umriss bilden. Ein Umriss kann demnach nie weniger als mindestens 2 Noten haben; auch muss dabei die erste Note nicht zu kurz seyn. Ein Umriss von nur 2 Noten erfordert immer, dass man ihn wiederhohle, z:B:



Dans l'exemple suivant:

Jm folgenden Beispiele:



la première note, quoique longue et suivie d'une pause, ne forme pas un dessin, d'après la remarque que nous venons de faire; et même, après la troisième note de cet exemple, il n'y existe pas une cadence sensible, qui serait suffisante pour distinguer un dessin de l'autre; la raison en est que les trois premières notes sont trop séparées l'une de l'autre, et par cette raison ne forment pas un véritable sens mélodique; et qu'on sent la Mélodie comme si elle était écrite ainsi:

bildet die erste Note, obschon sie lang ist, und ihr eine Pause nachfolgt, keinen Umriss, zufolge der oben gemachten Bemerkung; und selbst nach der dritten Note dieses Beispiels ist noch keine fühlbare Cadenz da, die hinreichte, um einen Umriss von dem andern zu unterscheiden; die Ursache davon ist, dass die 3 ersten Noten zu sehr von einander entfernt sind, und daher keinen wahren melodischen Sinn bilden; und dass man die Melodie auf eine Art fühlt, als ob sie folgendermassen geschrieben wäre:



Au fond (S, Nº 1), n'est autre chose qu'une légère variation de (S, Nº 2.)

Jm Grunde ist das Beispiel (S, Nº 1) nichts als eine leichte Variation des Beispiels (S, Nº 2.)

Mais l'exemple suivant:

Aber das folgende Beispiel:

Membre de deux dessins.
Ein Glied von 2 Umrissen.
1er dessin.
1ter Umriss.
2d dessin.
2ter Umriss.
T

est bien différent de (S, Nº 1): les trois premières notes étant plus liées, chantent mieux, et par conséquent peuvent former un dessin.

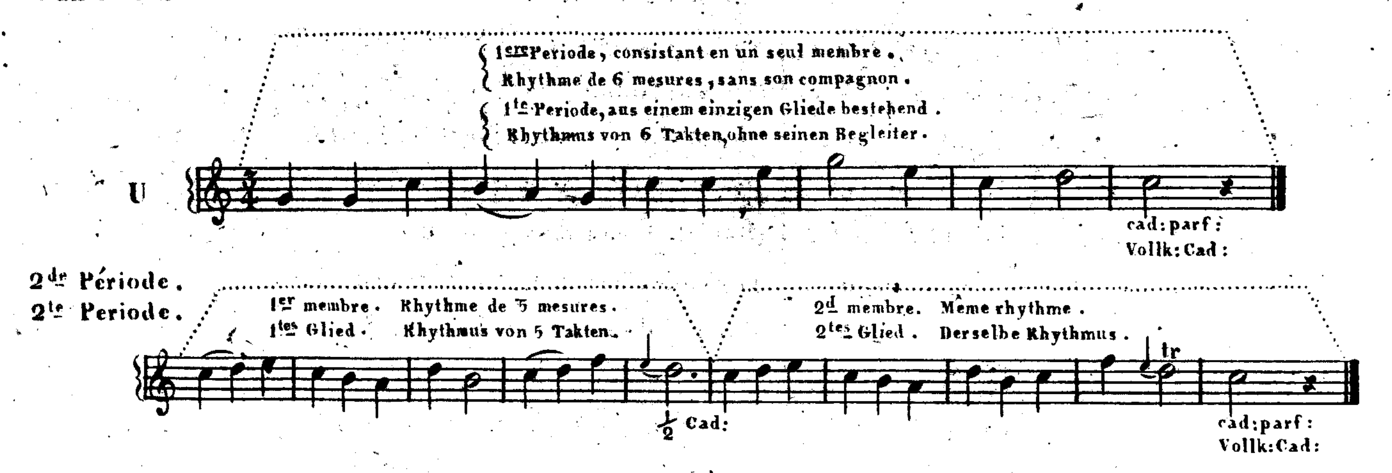
ist von dem Beispiele (S, Nº 1) sehr unterschieden: da die drei ersten Noten mehr an einander gebunden sind, einen besseren Gesang bilden, und daher schon einen wirklichen Umriss darstellen.

Après ces explications, un peu sèches, mais très indispensables pour l'intelligence d'un Traité de Mélodie, il est tems de revenir aux périodes. (*)

Les périodes sont longues ou courtes comme dans le discours. Plus elles sont longues plus elles contiennent de membres. Les plus courtes sont celles qui ne contiennent que deux membres. Mais comme chaque chose dans la nature a son exception, il arrive qu'on peut créer quelquefois aussi des périodes d'*un seul* membre, mais dont on ne peut pas faire beaucoup d'usage; et on pourrait les appeler alors des périodes irrégulières, parce qu'elles ne contiennent qu'un rhythme sans son compagnon. P:e:, la première période de l'air si connu de *la belle Gabrielle*, n'est composée que d'un membre.

Nach diesen Erklärungen, die zwar etwas trocken, aber zum Verständniss einer Abhandlung über die Melodie unerlässlich sind, ist es Zeit, zu den Perioden zurückzukehren. (*)

Die Perioden sind, (wie im Gespräche) lang oder kurz. Je länger sie sind, desto mehr Glieder enthalten sie. Die kürzesten sind jene, die nur aus 2 Gliedern bestehen. Aber wie in der Natur jedes Ding seine Ausnahme hat, so geschieht es, dass man auch bisweilen Perioden, die nur aus *einem* Gliede bestehen, bilden kann, von denen man aber nur wenig Gebrauch machen kann; und man könnte sie sodann unregelmässige Perioden nennen, weil sie nur einen Rhythmus, ohne seinen Begleiter, haben. So ist z:B: die erste Periode des bekannten Liedes *la belle Gabrielle* nur aus einem einzigen Gliede gebildet.



La seconde période du même air est régulière, parce qu'elle a une demi-cadence dans la cinquième mesure, et que le rhythme a son compagnon, ce qui manque à la première période.

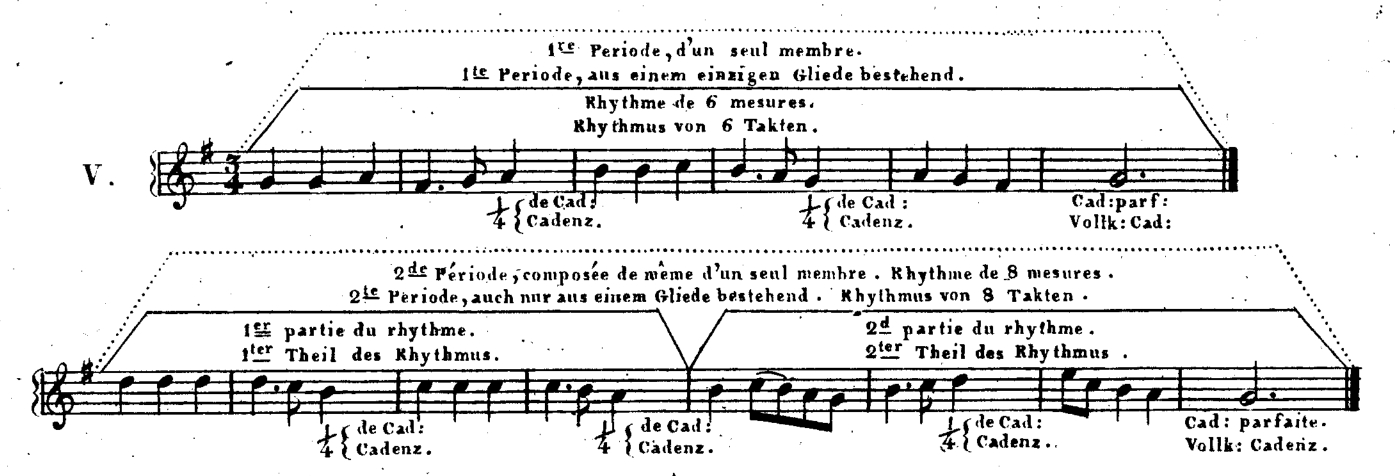
Die zweite Periode dieses Liedes ist regelmässig, weil sie im fünften Takte eine Halbcadenz, und der Rhythmus seinen Begleiter hat, was der ersten Periode mangelt.

(*) Nous avons vu dans ce qui a précédé que le membre et le rhythme sont employés à peu près dans la même acception. Cependant, il y a une différence entre les deux qu'il est nécessaire de faire ici. Le membre et le rhythme sont égaux, quant à la quantité des mesures; mais ils diffèrent en ce que le rhythme ne fait que compter la quantité de mesures d'un membre, tandis que celui-ci s'occupe du dessin; et tout en gardant la même quantité de mesures c'est-à-dire en gardant le même rhythme, le membre peut varier son dessin; tantôt le membre n'a qu'un seul dessin, tantôt il en peut avoir deux, trois et même plus; et une période peut être régulière par rapport au rhythme, et très-défectueuse par rapport au dessin de ses membres: comme il arrive, quand un compositeur lie deux dessins hétérogènes et détruit par-là l'unite de sa Mélodie.

(*) Jn dem Vorhergehenden haben wir gesehen, dass das Glied und der Rhythmus beyläufig von gleicher Bedeutung sind. Doch gibt es zwischen beyden einen Unterschied, den anzudeuten hier nothwendig ist. Das Glied und der Rhythmus sind einander gleich, in Betreff der Anzahl der Takte, aber sie weichen von einander darin ab, dass der Rhythmus nur auf die Anzahl der Takte eines Gliedes Rücksicht nimmt, während dieses letztere sich nur mit dem Umrisse beschäftigt; und mit aller Beybehaltung derselben Taktzahl, das heisst, mit Beybehaltung desselben Rhythmus, kann das Glied seinen Umriss verändern; bald hat das Glied nur einen Umriss, bald kann es deren zwei, drei, und sogar noch mehrere haben; und eine Periode kann, in Rücksicht auf den Rhythmus sehr regelmässig, und dagegen in Rücksicht auf den Umriss seiner Glieder sehr mangelhaft seyn: was geschehen kann, wenn ein Tonsetzer zwei fremdartige, unpassende Umrisse aneinander kettet, und dadurch die Einheit seiner Melodie zerstört.

De même la première période du vieil air anglais si connu : *God save the king*, p: e :

Eben so ist die erste Periode des so bekannten englischen Liedes : *God save the king*, z: B :



La seconde période mérite aussi d'être remarquée dans ce même air ; car elle n'a pas une demi-cadence, et par conséquent elle n'a qu'un seul membre et qu'un seul rhythme ; malgré cela, elle produit l'effet d'une période plus régulière que la première ; la cause en est qu'elle a un rhythme long, lequel est divisible en deux parties égales ; de sorte qu'on croit sentir un rhythme de quatre mesures avec son compagnon. C'est ce qu'on ne trouve pas dans la première période ; car, 1° le rhythme n'en est pas assez long ; 2° ce qui s'y oppose, c'est le quart de cadence, lequel tombe dans la quatrième mesure et non dans la troisième ; c'est ce qui fait qu'on ne peut pas diviser cette première période en deux parties égales. Mais on pourrait la diviser en trois parties égales, (voy. X)

Die zweite Periode dieses Liedes verdient auch eine Beachtung ; denn sie hat keine Halbcadenz, und besteht also nur aus einem einzigen Gliede und Rhythmus ; demungeachtet bringt sie eine regelmässigere Wirkung als die erste hervor ; die Ursache ist, weil sie einen langen, in zwei gleiche Theile abgesonderten Rhythmus hat ; so, dass man einen Rhythmus von vier Takten, mit seinem Begleiter, zu hören vermeint. Dieses findet man in der ersten Periode nicht ; denn, 1tens ist deren Rhythmus nicht genug lang ; 2tens das, was sich diesem widersetzt, ist die Viertelcadenz, welche auf den vierten Takt fällt, statt auf den dritten ; daher kann man diese erste Periode nicht in zwei gleiche Hälfte abtheilen. Aber man könnte sie in 3 gleiche Hälfte absondern, z: B :

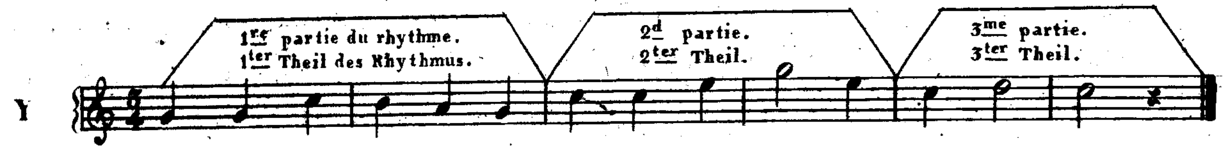


et c'est la raison pour laquelle cette période, quoiqu'irrégulière, ne produit pas un effet désagréable ; car, il y a une espèce de symétrie, laquelle provient de ce que chaque dessin contient deux mesures, qui donnent à la Mélodie une marche régulière et qui fait l'effet suivant : 1-2-1-2-1-2..

und diess ist die Ursache, dass diese, obwohl unregelmässige Periode, doch keine unangenehme Wirkung macht ; denn es gibt eine Art von Symmetrie, welche daraus entsteht, wenn jeder Umriss zwei Takte enthält, welche der Melodie einen regelmässigen, folgende Wirkung 1-2-1-2-1-2 hervorbringenden Gang geben.

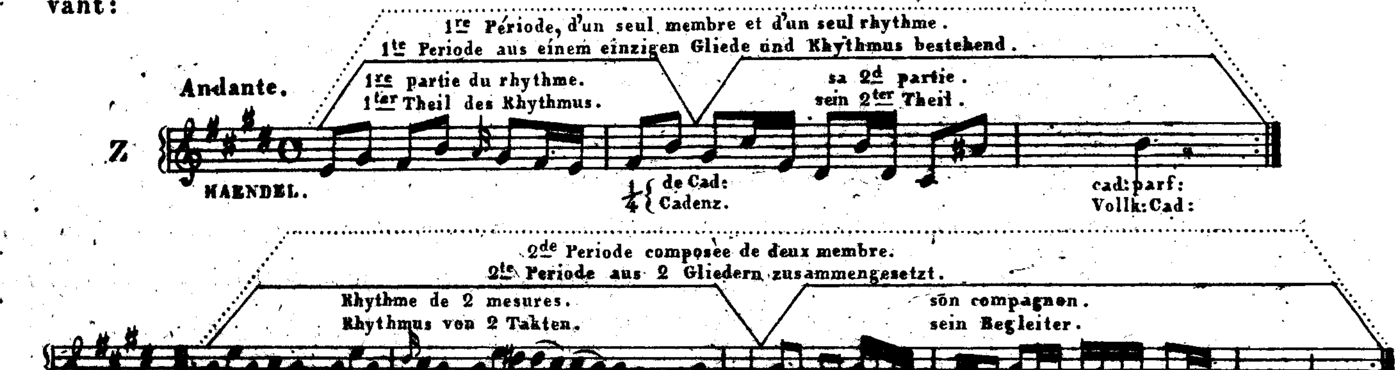
On peut tirer delà cette règle pour des périodes d'un seul membre, principalement quand le rhythme surpasse le nombre de quatre mesures : le rhythme qui forme une période doit être divisible en deux, trois et quatre parties égales ; p: e :

Hieraus kann man für die ein-gliederigen Perioden, besonders wenn der Rhythmus mehr als 4 Takte enthält, folgende Regel festsetzen : Der Rhythmus, der eine Periode bildet, soll in 2, in 3, und in 4 gleiche Theile getheilt werden können : z. B.



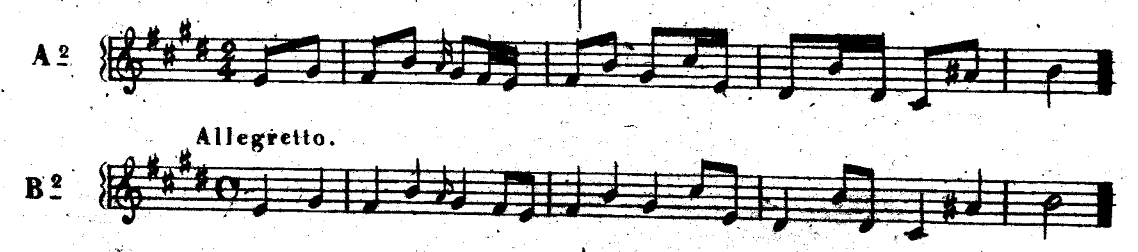
De même la première période de l'exemple suivant :

Eben so ist im folgenden Beispiele :



est une période d'un seul rhythme, lequel se laisse diviser en deux parties égales. (*) Le rhythme est partout ici de deux mesures. Mais comme la mesure est longue, et que le mouvement en est lent, il faut se le représenter comme écrit de la sorte (voy: A²), où le rhythme contient quatre mesures ; ou bien aussi de la manière suivante (voyez B²), où il a pareillement quatre mesures.

die erste Periode nur aus einem Rhythmus gebildet, der sich in zwei gleiche Theile abtheilen lässt. (*) Der Rhythmus ist hier überall aus zwei Takten bestehend. Aber da die Taktart lang, und die Bewegung langsam ist, so muss man es sich als auf die folgende Art (siehe A²) geschrieben vorstellen, wo der Rhythmus 4 Takte enthält ; oder auch auf folgende Art (siehe B²) wo ebenfalls 4 Takte denselben bilden.



On pourrait demander pourquoi nous appelons période la première partie de cet air (voyez Z), qui n'a qu'un rhythme, et pourquoi les trois membres ensemble ne forment pas une seule période ? Qu'est-ce qui distingue une période d'une

Man könnte fragen, warum wir den ersten Theil dieser Arie (siehe Z) eine Periode nennen, da sie doch nur einen Rhythmus enthält, und warum nicht alle drei Glieder zusammen eine einzige Periode bilden ? Was ists, das eine Periode von der andern

(*) La note finale de cette première période (le SI) devient ici une nouvelle tonique, parce que la Mélodie module en SI.

(*) Die Schlussnote dieser ersten Periode, (das H) wird hier zu einer neuen Tonica, weil die Melodie nach H modulirt.



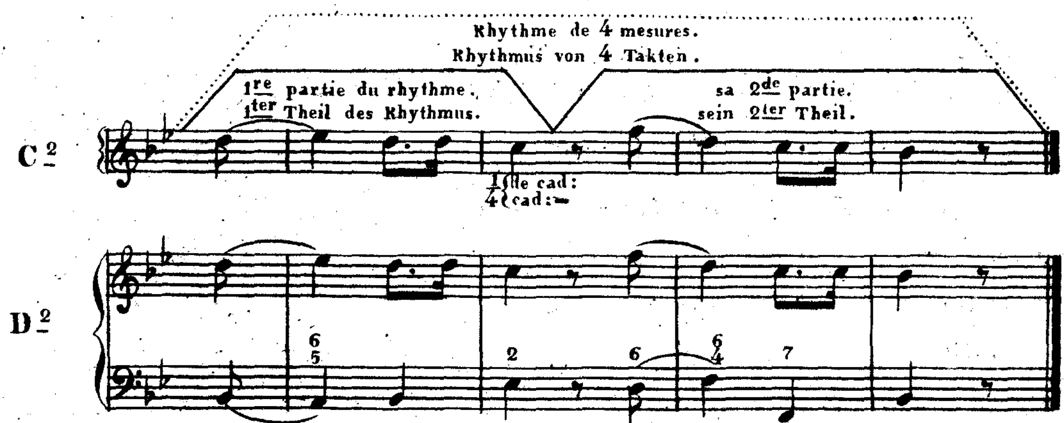


autre période ? Sans doute c'est la cadence d'un membre, quand elle forme une cadence parfaite, sur laquelle cadence on ne peut pas sentir une demi-cadence, et encore moins un quart de cadence, car si la cadence parfaite ne la déterminait pas, il n'y aurait pas de raison pour qu'une Mélodie de cent ou de deux cents mesures ne formât une période tout aussi-bien qu'une Mélodie de quatre, huit ou douze mesures. Et s'il existe un moyen de fixer une longue période, pourquoi ne l'adopterait-on pas pour une courte, comme cela se pratique dans l'éloquence et la poésie ?

Cependant il faut qu'un membre qui doit former une période ne soit pas trop court, et qu'il ait au moins quatre mesures (ou bien deux mesures longues et d'un mouvement lent, comme dans l'exemple de l'air de Hændel cité plus haut). La première période du même air a une cadence parfaite si déterminée, que par cela même elle se distingue parfaitement de la période suivante. Outre cela, cette période fait une exception en fait de périodes, par rapport à sa brièveté. Si un compositeur voulait faire du membre mélodique suivant (voyez C2) une période, et principalement s'il voulait la déterminer par l'Harmonie (voyez D2), alors il ferait une exception qui pourrait produire un bon ou un mauvais résultat: dans le premier cas la période serait admissible, et dans le second, elle serait à rejeter.

unterscheidet ? Ohne Zweifel ists der Abschluss eines Gliedes, wenn er eine vollkommene Cadenz bildet, welche man nicht für eine Halb- oder gar für eine Viertel-Cadenz nehmen kann; denn wenn die vollkommene Cadenz keinen Schluss bildete, so könnte ja eine Melodie von hundert oder zweihundert Takten eben so gut eine Periode bilden wie eine Melodie von 4, 8, oder 12 Takten. Und wenn es ein Mittel gibt, eine lange Periode abzuschliessen, warum könnte man es nicht eben so gut bei einer kurzen anwenden, wie in der Rede- und Dicht-Kunst wirklich geschieht?

Indessen darf ein Glied, welches eine Periode bilden soll, auch nicht allzu kurz seyn, und doch wenigstens 4 Takte, (oder auch zwei lange Takte im langsamen Tempo, wie in dem obigen Händel-schen Liede,) haben. Die erste Periode desselben Liedes hat eine so vollkommen abgeschlossene ganze Cadenz, dass sie eben dadurch sich von der nachfolgenden Periode völlig unterscheidet. Überdiess macht diese Periode, als solche, eine Ausnahme, in Hinsicht auf ihre Kürze. Wenn ein Tonsetzer aus folgendem melodischen Gliede, (siehe C2) eine Periode machen, und vorzüglich wenn er sie durch die Harmonie bestimmen wollte, (siehe D2), so wäre dieses eine Ausnahme, die einen guten oder übeln Effekt hervorbrächte: im ersten Falle wäre die Periode anwendbar, im zweiten aber verwerflich.



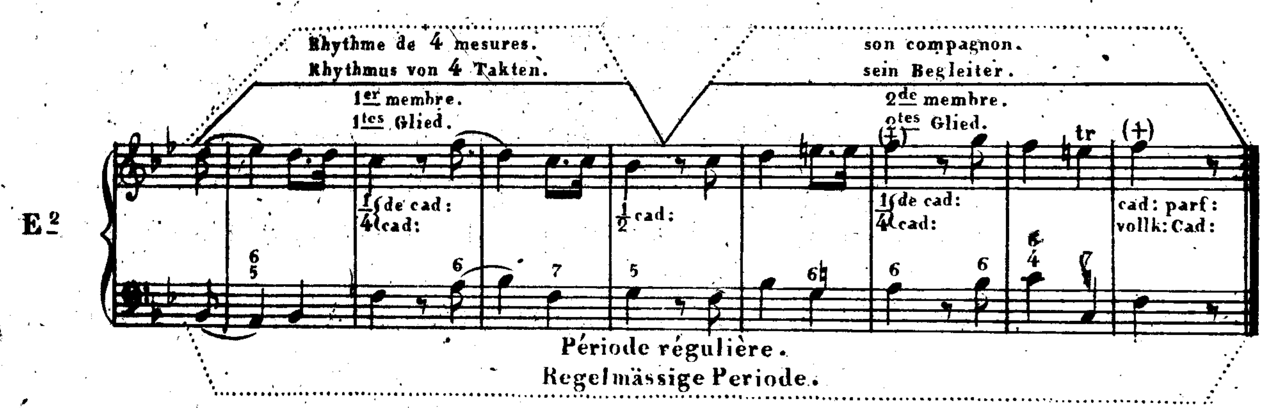
Mais ce qui sera toujours plus sûr, c'est d'ajouter

Aber immer sicherer ist es, diesem Gliede noch eines

à ce membre un second membre, pour former une période régulière. p:e: (1)

beizufügen, um eine regelmässige Periode zu bilden. z:B: (1)

E2



La Mélodie même dans cet exemple fait une exception, en ce qu'elle fait sa demi-cadence sur la tonique, laquelle demi-cadence ne devrait pas avoir lieu sur cette note; car cette note appartient à la cadence parfaite mélodique de la période; mais (comme nous l'avons remarqué) le rhythme fait désirer son compagnon, et cette cadence étant par cela affaiblie, n'est sentie que comme demi-cadence. Le quart de cadence dans la seconde mesure, lequel ressemble à une demi-cadence, et le quart de cadence dans la sixième mesure, lequel même ressemble à une cadence parfaite, font l'effet, par la même raison, d'un quart de cadence, parce qu'ils tombent au milieu et non à la fin du premier et du second rhythmes.

Die Melodie selber macht in diesem Beispiele eine Ausnahme, indem sie ihre Halbcadenz auf der Tonica anbringt, obwohl diese Halbcadenz nicht auf jener Note statt finden sollte; denn diese Note gehört für die melodische vollkommene Cadenz der Periode; aber der Rhythmus erregt, (wie wir es schon bemerkt haben.) den Wunsch nach seinem Begleiter, und da jene Cadenz dadurch geschwächt wird, so wird sie nur als Halbcadenz gefühlt. Die Viertelcadenz im zweiten Takte, die einer Halbcadenz gleicht, und die Viertelcadenz im sechsten Takte, die sogar einer vollkommenen ähnlich sieht, machen beide, aus selber Ursache, die Wirkung einer Viertelcadenz, weil sie auf die Mitte, und nicht auf das Ende des ersten und zweiten Rhythmus fallen.

SUR LES PÉRIODES D'UN SEUL MEMBRE.

Une période d'un seul membre ne peut pas former une Mélodie entière, à cause de sa brièveté; car chacun s'attend, après une période pareille, à une suite de la Mélodie: delà vient qu'une cadence parfaite d'une période pareille produit presque l'effet d'un trois-quarts de cadence, (2)

ÜBER DIE, AUS EINEM EINZIGEN GLIEDE BESTEHENDEN PERIODEN.

Eine Periode von nur einem Gliede kann, wegen ihrer Kürze, keine vollständige Melodie bilden; denn nach einer solchen Periode erwartet Jedermann noch eine Fortsetzung der Melodie: daher komt es, dass nach einer solchen Periode die vollkommene Cadenz fast nur die Wirkung von einer Dreiviertel-Cadenz hervorbringt, (2)

(1) La note FA marquée par une (+) dans l'exemple devient ici tonique, parce que la Mélodie module en FA.

(2) C'est-à-dire plus qu'une demi-cadence et moins qu'une cadence parfaite. Les périodes d'un seul membre ont encore le désavantage ou d'être trop courtes, ou bien d'être composées d'un membre trop long, et par conséquent d'avoir aussi un rhythme trop long.

(1) Die durch ein (+) bezeichnete Note F, wird hier zur Tonica, weil die Melodie nach F modulirt.

(2) Das heisst mehr als eine Halb- und weniger als eine vollkommene Cadenz. Die Perioden, die aus einem einzigen Gliede bestehen, haben noch das Ungünstige, entweder zu kurz, oder aus einem zu langen Gliede gebildet zu seyn, und daher auch einen zu ausgedehnten Rhythmus zu haben.

principalement si l'on y module à la dominante. Cependant on peut faire usage de cette période : 1° comme l'annonce d'un chant ; 2° en général, comme de petites ritournelles au commencement, au milieu ou à la fin d'un air, d'un rondeau, d'une romance, &c..; 3° dans les petits airs à reprises (principalement dans les airs de ballets).

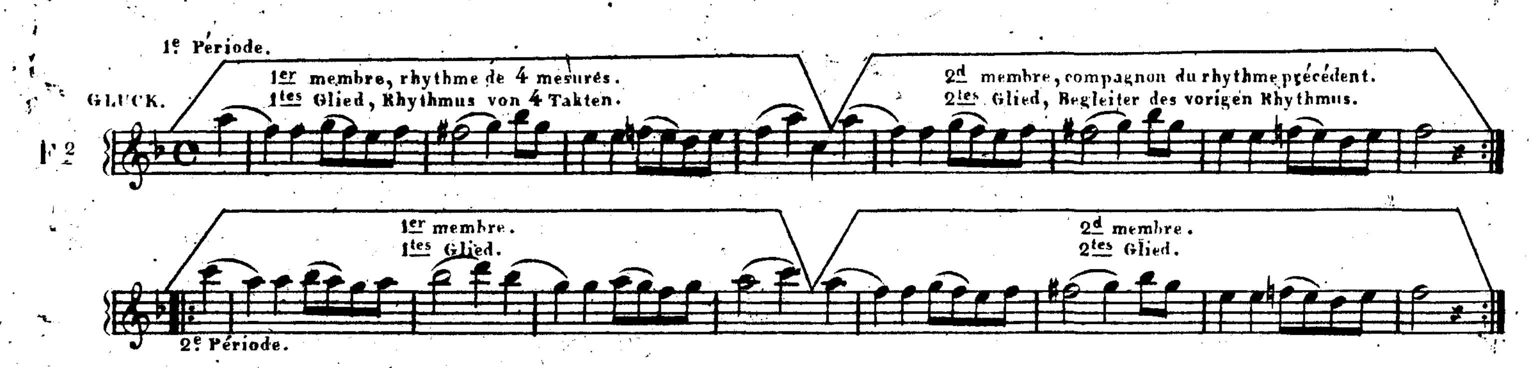
besonders wenn man da nach der Dominante moduliert. Indessen kann man von dieser Periode Gebrauch machen : 1tens als Eintritt eines Gesangs ; 2tens überhaupt als kleines Ritornell zum Anfang, zur Mitte oder zu Ende einer Arie, eines Rondo's, einer Romanze, &c.. ; 3tens in kleinen, sich wiederhohlenden Liedchen (und besonders in der Balletmusik).

SUR LES PÉRIODES DE DEUX MEMBRES.

Les périodes composées de deux membres appartiennent déjà aux périodes régulières. Il faut que le premier membre ait une demi-cadence, et le second une cadence parfaite. Le rhythme a par conséquent son compagnon. Le second membre n'est souvent qu'une répetition du premier avec une légère altération, p:e:

ÜBER DIE PERIODEN VON ZWEI GLIEDERN.

Die, aus zwei Gliedern bestehenden Perioden gehören schon zu den regelmässigen. Das erste Glied muss eine Halb- und das zweite eine vollkommene Cadenz haben. Der Rhythmus hat folglich seinen Begleiter. Das zweite Glied ist oft nur eine, leicht veränderte Wiederhohlung des ersten, z:B:



Dans la première période de cet exemple, la cadence du premier membre se fait ainsi : , et la cadence du second membre de la sorte :

Ces deux membres se ressemblent parfaitement dans tout le reste. Aussi petite que cette différence puisse être, elle est importante, parce qu'elle distingue suffisamment un membre d'un autre. C'est ici le lieu de faire la remarque suivante : Une cadence parfaite est toujours affaiblie au point qu'elle devient, une demi-cadence, quand on saute subitement de la tonique à une autre note quelconque.

In der ersten Periode dieses Beispiels ist die Cadenz des ersten Gliedes durch folgende Noten ausgedrückt: und die Cadenz des zweiten Gliedes folgendermassen :

In allem Übrigen sind beide Glieder einander vollkommen ähnlich. Wie klein nun dieser Unterschied seyn mag, so ist er wichtig, weil er ein Glied vom andern hinreichend absondert. Hier ist der Ort, folgende Bemerkung zu machen : Eine vollkommene Cadenz ist immer dergestalt geschwächt, dass sie zur Halbcadenz wird, wenn man von der Tonica sogleich auf irgend eine andere Note springt.

Lorsque cela s'est fait après le premier rhythme, comme dans cet air de *Gluck* (voyez la quatrième mesure de cet air), alors la demi-cadence devient encore plus sensible, parce qu'on s'attend au compagnon du rhythme.

La seconde période de cette Mélodie est composée de deux membres inégaux, lesquels ont entr'eux une grande ressemblance (ainsi qu'avec les membres de la première période), parce que tous les quatre sont composés du même dessin, qui varie très-peu entre eux. En général, les airs ont beaucoup de charme, quand ils sont faits de la sorte, c'est-à-dire quand les dessins se ressemblent par rapport au mouvement, et se distinguent par rapport aux notes et aux cadences. De même le charme d'une Mélodie de plusieurs périodes augmente, lorsque le compositeur sait ramener souvent un dessin saillant dans le courant de son morceau, par exemple, comme *Haydn*, qui a su tirer un grand parti de ces répétitions, et donner par-là une grande unité à sa composition.

Les membres d'une période sont composés, 1° de dessins égaux sans altération de notes; 2° de dessins égaux avec changement de notes; 3° de dessins inégaux.

Ceux du second cas sont les meilleurs, car ils ont plus de variété que ceux du premier et plus d'unité que ceux du troisième.

La plus grande partie des Mélodies connues, et qui nous charment, ont des périodes composées des membres du second cas p: e:

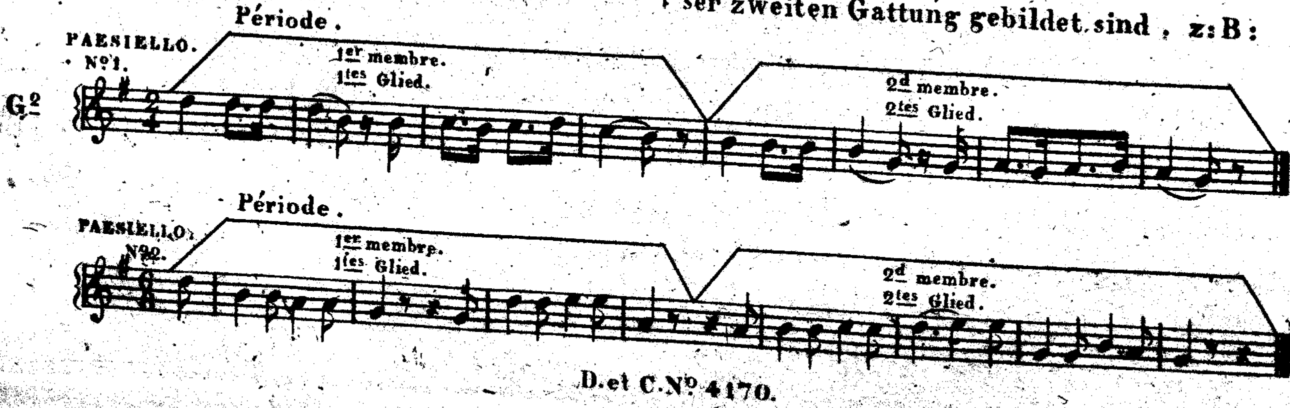
Wenn dieses nach dem ersten Rhythmus geschieht, wie in diesem Gesang des *Gluck*, (siehe den vierten Takt des obigen Liedes,) so wird die Halbcadenz noch deutlicher, weil man den Begleiter des Rhythmus erwartet:

Die zweite Periode dieser Melodie ist aus zwei ungleichen Gliedern zusammengesetzt, welche sowohl unter sich, als mit den Gliedern der ersten Periode eine grosse Ähnlichkeit haben, weil alle vier aus einem und demselben Umriss, (Gedanken,) gebildet sind, der sich nur wenig in ihnen verändert. Überhaupt haben die Gesänge viele Reize, wenn sie auf diese Art componirt sind, das heisst, wenn sich die Umrisse in Rücksicht auf die Bewegung ähnlich sind, dagegen aber in Rücksicht auf die Noten und die Cadenzen von einander abweichen. Eben so steigert sich der Reiz einer, aus mehreren Perioden bestehenden Melodie, wenn der Tonsetzer im Laufe seines Stückes einen anziehenden Umriss öfter zurückzuführen weiss, so wie, z:B: *Haydn* aus diesen Wiederhohlungen grossen Vortheil zu ziehen und seinen Werken eine schöne Einheit durch dieselben zu geben verstand.

Die Glieder einer Periode werden gebildet: 1tens aus gleichen Umrissen ohne Veränderung der Noten; 2tens aus gleichen Umrissen mit Veränderung der Noten; 3tens aus ungleichen Umrissen:

Die von der zweiten Gattung sind die bessten, denn sie haben mehr Abwechslung als die von der ersten, und mehr Einheit als die von der dritten.

Die meisten der bekannten und anziehenden Melodien haben Perioden, welche aus den Gliedern dieser zweiten Gattung gebildet sind, z:B:



Le premier membre du N° 2 fait dans sa seconde mesure : ; et le second membre dans sa seconde mesure fait :

Ce changement est si peu de chose que la ressemblance des dessins n'en est point effacée. On peut employer quelquefois de pareils changemens dans les dessins d'une manière très-piquante, p.e.

Das erste Glied von N° 2 hat in seinem zweiten Takte: und im zweiten Takte des zweiten Gliedes:

Diese Veränderung ist so unbedeutend, dass die Ähnlichkeit der Umrisse dadurch gar nicht verwischt wird. Manchmal kann man solche Änderungen in den Umrissen auf eine sehr geistreiche Art anwenden, z.B.

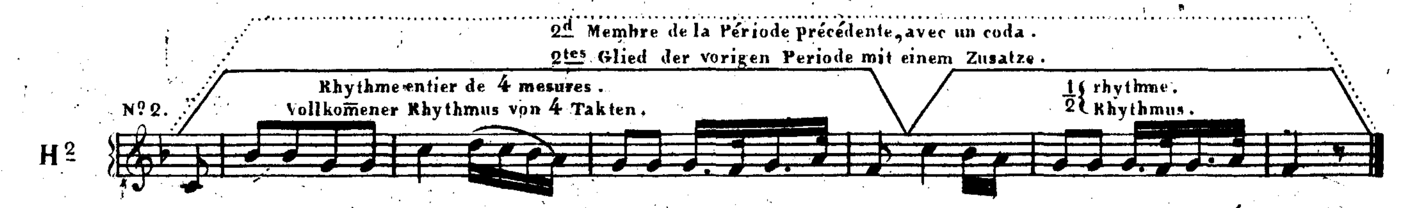


où la seconde mesure du premier membre diffère de la seconde mesure du second membre, pendant que tout le reste se ressemble.

Dans ces sortes de périodes de deux membres, il arrive souvent qu'on ajoute deux mesures au second membre, en le prolongeant, ou bien qu'on répète les deux dernières mesures; p.e.

wo der zweite Takt des ersten Gliedes vom zweiten Takte des zweiten Gliedes abweicht, während alles Übrige sich ähnlich bleibt.

Jn dieser Gattung von zwei-gliederigen Perioden ereignet es sich oft, dass man dem zweiten Gliede noch zwei Takte beifügt, indem man es verlängert, oder auch die zwei letzten Takte wiederhohlt; z.B.

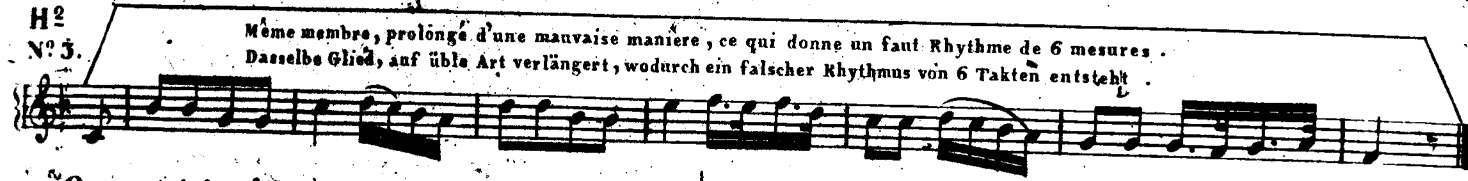


Notre sentiment paraît prendre plaisir à cette addition; et on peut l'employer souvent à la fin des périodes, quand il ne s'agit pas d'une égalité rigoureuse de rhythme, comme dans les airs de ballets. On pourrait appeller cette addition la *Coda* d'un membre ou d'un rhythme, parce que le compagnon obtient par-là deux mesures de plus, et fait par conséquent un rhythme et demi. La règle principale en est, qu'on s'attend déjà dans la quatrième mesure à une cadence parfaite, et qu'on pourrait l'y fixer, sans avoir égard à la *coda*. Dans le cas où l'on ne s'attendrait pas ici, après la quatrième mesure, à une cadence parfaite, on ferait nécessairement un rhythme de 6 mesures, au lieu de 4,

Unser Gefühl scheint an dieser Zugabe Vergnügen zu finden; und zu Ende der Perioden kann man selbe oft anbringen, wenn es sich nicht um eine strenge Gleichheit des Rhythmus handelt, wie in Tanz- und Ballet-Motiven. Man könnte diesen Zusatz die *Coda* eines Gliedes oder eines Rhythmus nennen, weil der Begleiter dadurch um zwei Takte mehr bekommt, und also einen, und einen halben Rhythmus bildet. Die Hauptregel ist hierbei, dass man schon in dem vierten Takte die vollkommene Cadenz erwartet, und dass man auch da, ohne die *Coda*, enden könnte. Jn dem Falle, wo man hier, nach dem vierten Takte, keine vollkommene Cadenz erwartete, würde man sonst unausbleiblich einen Rhythmus von 6 Takten, anstatt von 4,

et on n'obtiendrait pas le compagnon nécessaire, ce qui serait une faute impardonnable; p: e:

bilden, und also nicht den gehörigen Begleiter erhalten, was ein unverzeihlicher Fehler wäre, z: B:



On sent ici qu'il n'est pas possible de faire une cadence dans la quatrième mesure, ni une demi-cadence, ni même une cadence interrompue; et qu'il est absolument nécessaire d'y ajouter quelques mesures (bonnes ou mauvaises) pour achever la période.

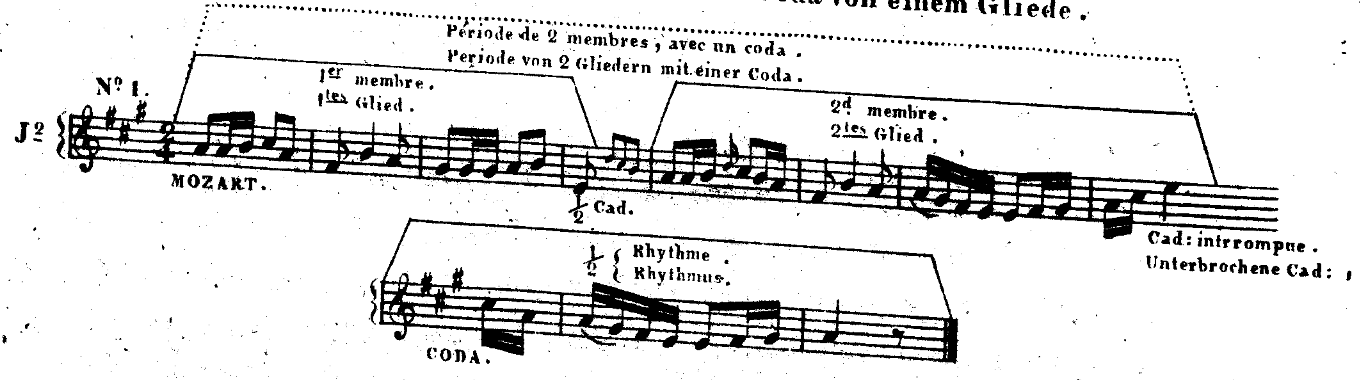
C'est par cette raison que dans l'exemple (voy. H² N° 3), le rhythme est de 6 mesures, et non de 4 et 2, ainsi que dans l'exemple (voy. H², N° 2); et comme dans l'exemple (voy. H², N° 1), le premier membre a un rhythme de 4 mesures, on ne peut pas lui donner le second membre de 6 mesures, mais bien de 4 et 2. Tout le monde sent que le même membre dans l'exmple (voy. H² N° 3) est fort traînant, n'est pas naturel, est tourmenté et bizarre; et que dans l'exemple (voy. H², N° 2) au contraire, il est agréable et naturel.

Nous mettrons encore ici un exemple d'une pareille coda d'un membre:

Man fühlt hier, dass es unmöglich ist, im vierten Takte, weder eine Halbcadenz, noch eine unterbrochene Cadenz anzubringen; und dass es durchaus nothwendig ist, hier einige (gute oder schlechte) Takte beizufügen, um die Periode zu vervollständigen.

Aus dieser Ursache ist im obigen Beispiele (H², N° 3) der Rhythmus aus 6 Takten gebildet, und nicht aus 4 und 2, so wie in dem früheren Beispiele (H² N° 2) und da in dem Beispiele (H² N° 1) das erste Glied einen Rhythmus von vier Takten hat, so kann man ihm nicht ein 6-taktiges zweites Glied beifügen, wohl aber eines von 4 und dazu noch von 2 Takten. Jedermann fühlt, dass das Beispiel (H² N° 3) sehr aus einander gezerrt, unnatürlich, unruhig und bizarr ist, während es im Beispiele (H² N° 2) angenehm und natürlich klingt.

Wir geben hier noch ein Beispiel mit einer ähnlichen Coda von einem Gliede.



Tout le monde sent ici que la période peut se terminer à la huitième mesure, et le devrait sans la coda, qui est tout-à-fait arbitraire. La coda est donc une *cadence interrompue*, laquelle exige qu'on tombe sur une autre note que la tonique, ou bien qu'on saute subitement de la tonique à une autre note, comme nous l'avons observé.

Jeder wird hier empfinden, dass die Periode mit dem achten Takte geschlossen werden könnte, und ohne die, völlig willkührliche Coda auch müsste. Die Coda ist demnach eine *unterbrochene Cadenz*, welche erfordert, dass man auf eine andere Note, als die Tonika, falle, oder auch dass man von der Tonica sogleich auf eine andere Note springe, wie wir angemerkt haben.

Si *Mozart* avait terminé la huitième mesure de l'exemple précédent de la manière suivante :



il n'existerait pas une cadence interrompue (au moins dans la Mélodie), mais une véritable cadence parfaite, avec laquelle la période serait terminée ; et ce qui suivrait ne serait point une coda, mais un commencement d'un autre membre, d'un nouveau rhythme et d'une autre période.

Nous mettrons ici différentes manières de finir une période mélodique, et ensuite différentes formes de cadences interrompues, et de plus, une table de demi-cadences ; ce qui peut devenir avantageux à ceux qui s'en occupent. Pour la terminaison des periodes :

Différentes formes mèlodiques de cadences parfaites, dans la gamme *d'Ut*

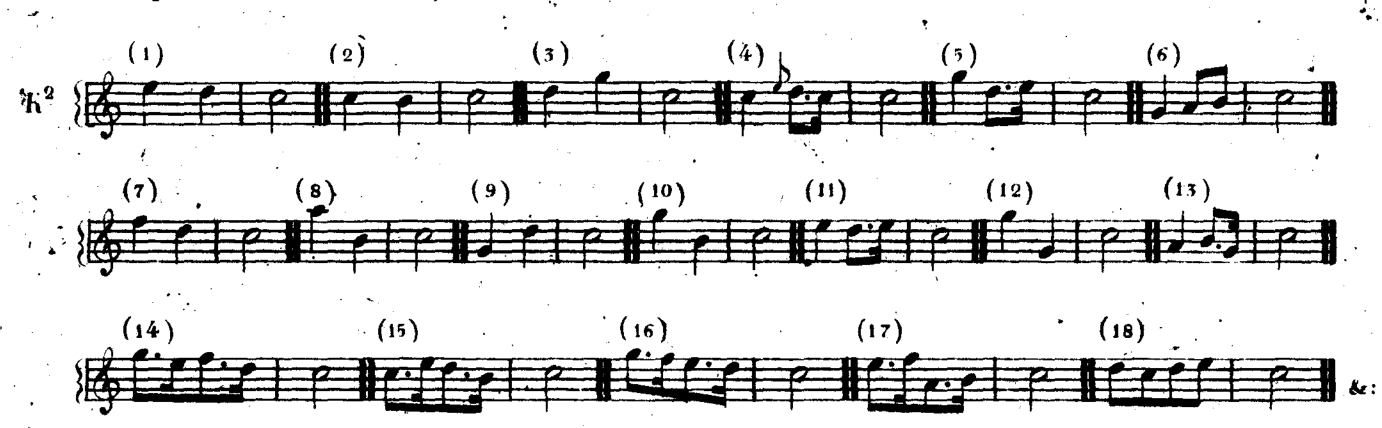
Wenn *Mozart* den achten Takt des vorstehenden Beispiels auf folgende Art geschlossen hätte :



so gäbe es, (wenigstens in der Melodie) keine unterbrochene, wohl aber eine wirkliche vollkommene Cadenz, mit welcher die Periode abgeschlossen wäre ; und das, was noch nachfolgen würde, wäre sodañ keine Coda, sondern der Anfang eines neuen Gliedes, oder Rhythmus, oder einer neuen Periode.

Wir geben hier verschiedene Arten wie eine melodische Periode geendet werden kann, ferner verschiedene Formen von unterbrochenen Cadenzen, und überdiess eine Tabelle von Halbcadenzen; was denjenigen, die sich damit beschäftigen, nützlich seyn kann. Über die Beendigung der Perioden :

Verschiedene melodische Formeln von vollkommenen Cadenzen in der *C-dur* Tonart.



Ces mêmes formes de cadences parfaites d'une gamme majeure peuvent être transposées dans une gamme mineure en changeant la tierce majeure en tierce mineure, et souvent la sixte majeure en sixte mineure, dans (K2). On voit qu'elles se terminent avec la note principale (c'est-à-dire avec la tonique). Si par conséquent dans ces cadences la dernière note n'est point la tonique, et que celle-ci, après avoir été frappée saute sur une autre note, elle devient cadence interrompue, p.e.

Indem man die grosse Terz in eine kleine, und oft auch die grosse Sext in eine kleine verwandelt, können dieselben *Dur*- Formeln (in K2) in eine *Moll*- Tonart übersetzt werden. Man sieht, dass sie alle mit der Grundnote, (nähmlich mit der Tonica) endigen. Wenn also in diesen Cadenzen die letzte Note nicht die Tonica ist, oder wenn diese, nachdem sie angeschlagen worden, auf eine andere Note springt, so wird es eine unterbrochene Cadenz, z: B:

Différentes formes melodiques des cadences interrompues, dans la gamme d'*Ut*.(*)

Verschiedene melodische Formeln von unterbrochenen Cadenzen, in *C-dur*.(*)



Plusieurs de ces cadences interrompues ressemblent à des demi-cadences, mais l'effet n'en est pas le même; notre sentiment sait parfaitement bien distinguer l'une de l'autre, et il ne les confondra pas, pourvu que le compositeur ne se trompe pas lui-même; ce qui pourrait facilement

Mehrere dieser unterbrochenen Cadenzen gleichen den Halbcadenzen, aber die Wirkung ist nicht dieselbe; unser Gefühl weiss die einen von den andern vollkommen zu unterscheiden, und wird sie nie verwechseln, vorausgesetzt, dass der Tonsetzer nicht sich selber täuscht; was leicht geschehen könte,

(*) Comme dans cet ouvrage on a trouvé bon de ne point faire de différence entre une cadence rompue et une cadence interrompue, on peut prendre l'une de ces expressions pour l'autre.

(*) Da man für gut fand, in dieser Ahandlung keinen Unterschied zwischen einer gebrochenen und unterbrochenen Cadenz zu machen, so kann man den einen Ausdruck für den andern nehmen.

arriver, s'il faisait une cadence interrompue, au lieu de faire une demi-cadence, et réciproque = ment. Il est vrai que l'Harmonie peut beaucoup contribuer à cette distinction, comme on le verra dans le supplément de cet ouvrage.

Ces mêmes cadences sont aussi transposables dans le mode mineur. Pour les demi-cadences, voyez les exemples suivans :

Table, contenant les demi-cadences mé= lodiques dans la gamme d'*Ut*.

wenn er eine unterbrochene Cadenz statt einer hal= ben, (oder umgekehrt) setzen würde. Es ist wahr, dass die Harmonie zu dieser Unterscheidung viel bei= tragen kann, wie man in dem Anhange zu dieser Ab= handlung sehen wird.

Dieselben Cadenzen sind auch in Molltöne übersetz= bar. Jn Betreff der Halbcadenzen siehe folgende Beispiele :

Tabelle von melodischen Halbcadenzen in *C-dur*.



En comparant cette table de demi-cadences avec les cadences parfaites, on voit la richesse des demi-cadences mélodiques.

Cette même table est transposable aussi dans le mode mineur.

Wenn man diese Tabelle der Halbcadenzen mit den vollkommenen Cadenzen vergleicht, so sieht man den Reichthum an melodischen Halbcadenzen.

Auch diese Tabelle ist in Molltöne übersetzbar.

SUR LE COMPLÉMENT DE LA MESURE APRÈS UNE PHRASE MÉLODIQUE.

Dans l'exemple cité (voy. I^{2}) de *Mozart*, il se trouve que les trois dernières notes de la quatrième mesure n'appartiennent ni au membre qui précède, ni au membre qui suit, parce que le premier membre finit avec la première croche de cette mesure, et que le membre suivant ne commence qu'avec la cinquième mesure. Ces 3 notes forment par conséquent un dessin particulier, que nous appellerons *Complément de la mesure*. Ce complément devient nécessaire quand il se trouve une trop grande pause entre deux membres (et même souvent à la fin de la période). Mais il faut le choisir de telle manière que le sentiment puisse le séparer des membres. Delà vient qu'on le fait très-rarement dans la partie qui conduit la Mélodie, mais dans une autre partie qui lui sert d'accompagnement; très-souvent on le laisse faire par la basse ou même par les parties intermediaires. Si le premier membre se termine de la sorte:

ÜBER DIE ERGÄNZUNGEN DES TAKTES NACH EINER MELODISCHEN PHRASE.

Jn dem obigen Beispiele von *Mozart* (siehe I^{2}) ist es der Fall, dass die letzten drei Noten des vierten Taktes weder dem vorhergehenden, noch dem nachfolgenden Gliede angehören, weil das erste Glied mit der ersten Achtel endet, und das nachfolgende Glied erst mit dem fünften Takte anfängt. Diese 3 Noten bilden also einen besonderen Umriss, den wir *Ergänzung* oder *Ausfüllung des Taktes* nennen werden. Diese Ergänzung wird nothwendig, wenn sich zwischen zwei Gliedern (oder auch oft zu Ende der Periode) eine zu lange Pause befindet. Aber man muss jene Ausfüllungsnoten so wählen, dass das Gefühl sie von den Gliedern zu unterscheiden vermöge. Daher kommt es, dass man sie selten in der Stimme anbringt, welche die Melodie führt, aber wohl in einer andern, welche ihr zur Begleitung dient; sehr oft lässt man sie durch den Bass, oder auch durch die Mittelstimmen ausführen. Wenn das erste Glied sich folgendermassen endigt:

N° 

(c'est-à-dire sur la seconde moitié des mesures paires, et sur le second tems des mesures impaires), alors le complément de la mesure n'est pas nécessaire, parce que la pause n'étant pas trop longue, la Mélodie remplit la mesure suffisamment. Par cette raison, les périodes mélodiques se terminent souvent de la sorte:

(also auf der zweiten Hälfte von gleichen und auf dem zweiten Takttheile von ungleichen Taktarten,) so ist die Ergänzung des Taktes nicht nothwendig, da die Pause nicht lang ist, und die Melodie den Takt hinreichend ausfüllt. Aus diesem Grunde endigen sich die melodischen Perioden oft auf folgende Art:



au lieu de: | anstatt wie folgt:



pour remplir la mesure par la Mélodie même. | um den Takt durch die Melodie selber auszufüllen.

Une règle principale pour le complément de la mesure, est qu'il soit dans le caractère de la Mélodie où il se trouve. J'ai souvent entendu d'assez bonnes Mélodies, mais qui péchaient tellement par un mauvais choix du complément de la mesure, qu'elles en perdaient la moitié de leur charme: tant il faut peu de chose pour nuire à la Mélodie!

C'est ici le lieu d'expliquer deux phénomènes remarquables dans la théorie du rhythme: le premier, lorsqu'il faut compter deux mesures pour une, dont par conséquent il y en a une sous-entendue; et l'autre, lorsqu'on lui ajoute des mesures qui ne comptent point, et que nous appellerons *Écho*.

Eine Hauptregel für die Ausfüllung des Taktes ist, dass dieselbe dem Charakter der Melodie, in welcher sie sich befindet, entspreche. Jch hörte oft ziemlich gute Melodien, wobei aber durch die schlechte Wahl der Taktergänzung so sehr verfehlt wurde, dass sie die Hälfte ihres Reizes verloren: so wenig bedarf es um der Melodie zu schaden!

Hier ist der Ort, zwei merkwürdige Erscheinungen in der Theorie des Rhythmus zu erklären: die erste ist, wenn man in demselben zwei Takte für einen rechnen muss, und also ein Takt mitverstanden wird; und die zweite ist, wenn man ihm Takte beifügt, welche man gar nicht beirechnet und die wir den *Wiederhall (das Echo)* nennen werden.

I.

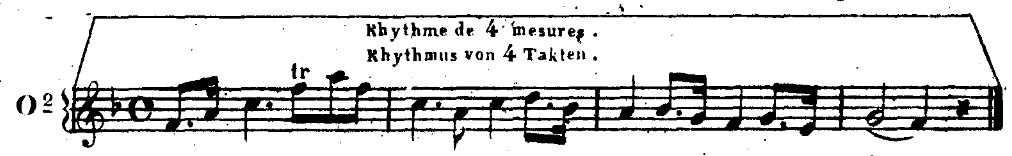
DES MESURES SOUS-ENTENDUES DANS LE RHYTHME, OU DE LA SUPPOSITION.

I.

VON DEN, IM RHYTHMUS MITVERSTANDENEN TAKTEN, ODER VON DER UNTERSCHIEBUNG.

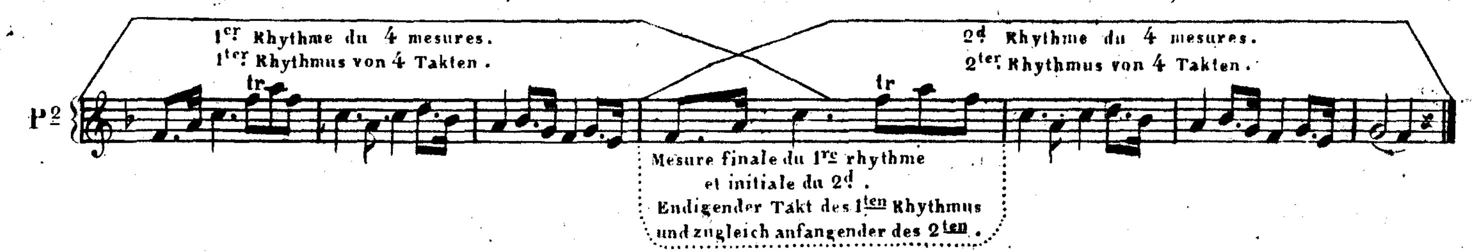
Qu'on observe le membre suivant:

Man betrachte folgendes Glied:



où il y a nécessairement une cadence à la quatrième mesure. Il arrive qu'en répétant immédiatement ce même membre, on en prend la mesure finale pour la mesure initiale du membre répété; par exemple:

wo im vierten Takte eine Cadenz nothwendig befindlich ist. Nun geschieht es, dass bei unmittelbarer Wiederhohlung dieses Gliedes, man den endigenden Takt schon wieder als den anfangenden desselben, sich wiederhohlenden Gliedes nimmt, z: B:



Chacun sent qu'avec la quatrième mesure de ce dernier exemple le premier membre finit, et que le rhythme en est par conséquent de quatre mesures, quoiqu'il n'en ait réellement que trois; mais comme cette même quatrième mesure est en même ...s le commencement du membre suivant (qui

Jeder fühlt, dass mit dem vierten Takte dieses Beispieles das erste Glied endet, und dass der Rhythmus aus 4 Takten besteht, obwohl er deren hier eigentlich nur 3 hat; aber da derselbe vierte Takt zugleich den Anfang des folgenden Gliedes bildet (welches nur eine Wiederhohlung des ersten ist,) so muss man sich

n'est que la répétition du premier), il faut se représenter cette mesure comme double, ou bien la supposer dans le premier rhythme, quoiqu'elle ne s'y trouve pas. C'est par cette raison que nous appellerons ce cas la *Supposition*. Le sentiment se fait ici illusion, en prenant une mesure pour deux, et paraît y trouver quelque chose de piquant, lorsque le compositeur a placé la supposition à propos.

Dans un duo exécuté alternativement par deux voix, la supposition peut souvent avoir lieu, lorsque la phrase de la première partie se termine par la mesure dans laquelle commence la seconde partie (laquelle mesure doit être considérée comme la mesure finale du rhythme de la première, et la mesure initiale du rhythme de la seconde,) par exemple:

diesen Takt als doppelt vorstellen, oder auch, als dem ersten Rhythmus angehörig, demselben unterschieben, obschon er in diesem nicht befindlich ist. Aus diesem Grunde nennen wir diesen Fall die *Unterschiebung*. Das Gefühl unterwirft sich hier einer Täuschung, indem es einen Takt für zwei nimmt, und scheint darin etwas Anziehendes zu finden, wen der Tonsetzer diese Unterschiebung mit Geschicklichkeit angebracht hat.

Jn einem Duo, welches abwechselnd von 2 Stimmen ausgeführt wird, kann oft die Unterschiebung statt finden, wenn die Phrase der ersten Stimme sich mit dem Takte endigt, in welchem die zweite Stime anfängt, (welcher Takt sodann ebensowohl als der Schlusstakt des Rhythmus der ersten Stimme, wie als der beginnende Takt des Rhythmus der zweiten Stimme anzusehen ist,) z: B:

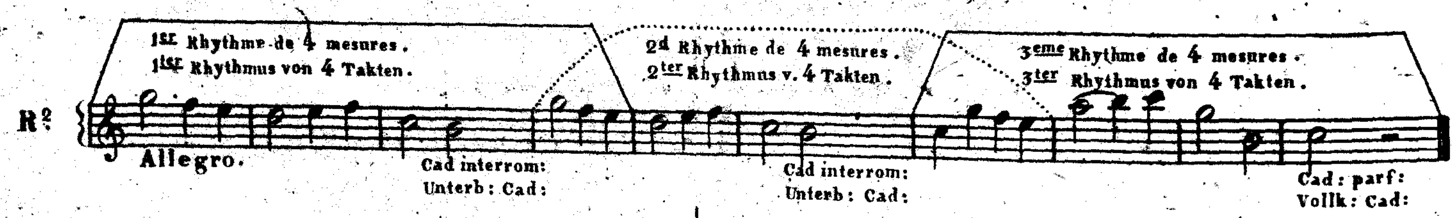


où la quatrième mesure compte pour deux. La même chose arrive, quand une partie termine son *solo*, et que la mesure finale devient le commencement de la ritournelle qui suit.

A la fin d'une période, et là où l'on emploie des cadences interrompues, la supposition a aussi souvent lieu; p:e:

wo der vierte Takt für zwei gilt. Dasselbe findet statt, wenn eine Stimme ihr *Solo* endigt, und der Schluss-takt zugleich der beginnende des nachfolgenden Ritornells wird.

Zu Ende einer Periode, und auch da, wo man unterbrochene Cadenzen anwendet, hat die Unterschiebung auch oft statt; z. B.



où chacun sent qu'après le premier et le second membres de cet exemple, la mesure finale manque, et qu'elle se trouve enveloppée dans la mesure

wo Jeder fühlt, dass nach dem ersten und zweiten Gliede dieses Beispiels der Schlusstakt mangelt, und schon mit dem nachfolgenden Takte vermengt wird;

suivante, qu'il faudrait ajouter nécessairement, sans les cadences interrompues. La supposition peut encore avoir lieu entre deux périodes, lorsque la mesure finale de la première sert en même tems pour le commencement de la seconde période, p.e.

der aber, ohne die unterbrochenen Cadenzen, nothwendigerweise nachfolgen müsste. Auch kann die Unterschiebung zwischen zwei Perioden statt finden, wenn der Schlusstakt der ersten zugleich zum Anfang der zweiten Periode dient, z: B:



où la huitième mesure compte pour deux. On l'emploie dans ce dernier cas, pour éviter des pauses après la note finale de la première période, avant de pouvoir commencer la seconde, pour donner plus de chaleur, principalement à une Mélodie exaltée. Cependant il faut en user dans ce cas avec discrétion, et plutôt remplir les pauses avec le complément de mesure dont nous avons parlé plus haut: p:e:, on pourrait mettre, au lieu de la mesure supposée de l'exemple précédent, la mesure suivante:



Dans les airs de ballets où le rhythme est rigoureux, la supposition ne peut pas avoir lieu.

wo der 8te Takt für zwei gilt. Man gebraucht die Unterschiebung in diesem letzten Falle, um die Pausen nach der Schlussnote der ersten Periode zu vermeiden, ehe man die zweite anfangen kann, und um, besonders einer aufregenden Melodie mehr Feuer zu geben. Aber in diesem Falle muss man davon mit Vorsicht Gebrauch machen, und lieber die Pausen mit den vorhin besprochenen Ergänzungsnoten ausfüllen: so könnte man, z: B: statt dem unterschobenen Takte, im vorigen Beispiele, folgendermassen setzen:



Jn der Ballet= und Tanzmusik, wo der Rhythmus streng zu beobachten ist, kann die Unterschiebung nicht Statt finden.

II.

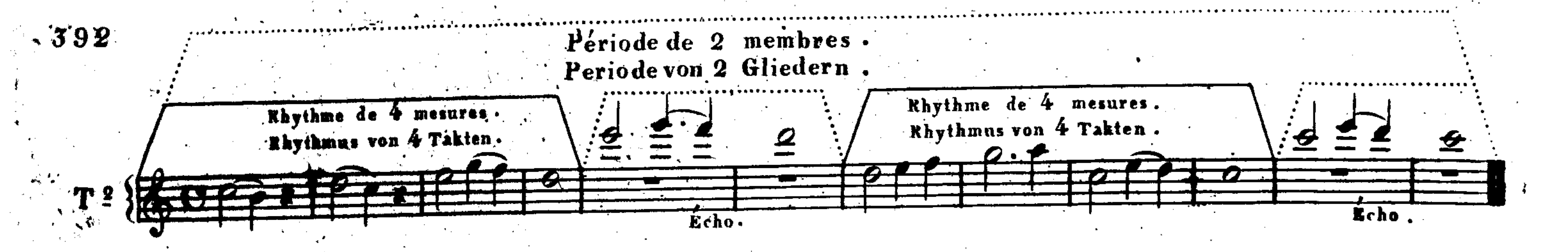
SUR L'ÉCHO MÉLODIQUE.

Dans ce cas on ajoute une ou plusieurs mesures à un rhythme, sans que le rhythme en soit plus long; ce qui se fait par le moyen d'un *écho*. Cet écho provient, lorsqu'on répète exactement la dernière, ou les deux dernières mesures d'un membre par d'autres voix, soit à l'unisson soit à l'octave, par exemple:

II.

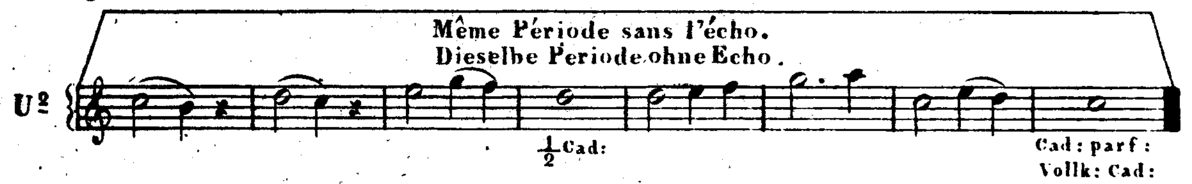
ÜBER DAS MELODISCHE ECHO.

Jn diesem Falle fügt man einem Rhythmus einen, oder mehrere Takte bei, ohne dass der Rhythmus dadurch länger wird; dieses erreicht man durch Hilfe eines *Echo*. Dieses Echo entsteht, wenn man den letzten, oder die zwei letzten Takte eines Gliedes durch eine andere Stimme, entweder im Unison, oder in der Octave, genau wiederhohlt, z: B:



La symétrie exige, dans de pareils exemples, que l'écho soit répété aux mêmes distances: c'est pourquoi le rhythme semble avoir ici six mesures au lieu de quatre; mais ce qui prouve qu'il n'en a en effet que quatre, c'est qu'en supprimant l'écho, la période est complète et régulière, par exemple:

Die Symmetrie erfordert in solchen Beispielen, dass das Echo in denselben gleichmässigen Entfernungen wiederhohlt werde: daher scheint der Rhythmus hier aus 6, statt aus 4 Takten zu bestehen; aber das, was beweist, dass er deren in der That nur 4 hat, ist, dass wenn man das Echo weglässt, die Periode vollständig und regelmässig bleibt, z: B:



c'est ce qui ne peut avoir lieu dans un véritable rhythme de six mesures, dont on ne peut rien supprimer sans détruire la Mélodie.

dieses könnte bei einem, aus 6 Takten wirklich bestehenden Rhythmus nicht statt haben, von welchem man nichts weglassen könnte, ohne die Melodie zu zerstören.

SUR LA DIFFÉRENCE DES RHYTHMES, RELATIVEMENT A LA QUANTITÉ DES MESURES.

Il y a beaucoup de personnes qui s'imaginent qu'il n'existe en Musique que le rhythme de 4 mesures, qu'on appelle vulgairement le *Rhythme carré*; mais pour se détromper, elles n'ont qu'à analyser sous ce rapport les compositions des grands maîtres, et elles seront convaincues du contraire. En général, la nature paraît rebuter tout ce qui pourrait aboutir à la monotonie dans notre art; et pour cet effet, elle ne nous a pas donné seulement le rhythme de 4 mesures, mais aussi bien ceux de 2, 3, 5, 6 et 8. D'après cela, nous diviserons le rhythme en mesures paires et en mesures impaires.

1° *Rhythmes de mesures paires.*

Rhythmes de 2, de 4, de 6 et de 8 mesures.

VON DER VERSCHIEDENHEIT DER RHYTHMEN, IN RÜCKSICHT AUF DIE ANZAHL DER TAKTE.

Es gibt viele Leute, die sich einbilden, in der Musik gäbe es keinen andern Rhythmus als jenen von 4 Takten, den man gewöhnlich den *geraden* oder *gleichseitigen* nennt; aber um sich hierüber zu enttäuschen, haben sie nur die Compositionen der grössten Meister in dieser Hinsicht zu zergliedern, und sie werden vom Gegentheil überzeugt werden. Überhaupt scheint die Natur alles zurückzustossen, was in unserer Kunst Eintönigkeit hervorbringen könnte; und sie hat uns zu diesem Zwecke nicht nur den 4=taktigen Rhythmus, sondern auch jenen von 2, 3, 5, 6, und 8 Takten erlaubt. Demnach werden wir den Rhythmus in jenen von *gleichen*, und in jenen von *ungleichen* Taktzahlen eintheilen.

1tens *Die Rhythmen von gerader Anzahl der Takte.*

Rhythmen von 2, von 4, von 6, und von 8 Takten.

2° *Rhythmes de mesures impaires:*

Rhythmes de 3 et de 5 mesures.

Il est vrai que la nature a favorisé particulièrement le rhythme de quatre mesures, et qu'elle veut qu'il soit plus généralement employé que les autres; et c'est par cette raison qu'il se laisse si facilement amalgamer avec eux.

D'après la classification indiquée, on peut diviser encore le rhythme en *rhythme court* et en *rhythme long*. Les rhythmes courts sont de 2, de 3 et de 4 mesures, et les rhythmes longs de 5, de 6 et de 8 mesures. Le plus court serait donc celui de 2 mesures, et le plus long celui de huit.

Pour l'avantage des rhythmes des mesures de nombre impair (auxquels beaucoup de personnes, par préjugé, ne paraissent point favorables), il est à remarquer qu'en les employant, s'ils ne produisent pas l'effet attendu, ce n'est pas la faute de ces rhythmes (auxquels la nature a destiné de certaines Mélodies), mais bien la faute des compositeurs, qui forcent la Mélodie dans des rhythmes de nombre impair, et dont la nature exige le nombre pair, et réciproquement (*)

1° *DU RHYTHME DE DEUX MESURES.*

Comme ce rhythme est très-court, il est principalement employé dans des morceaux lents; p.e.

2tens *Die Rhythmen von ungerader Taktzahl:*

Rhythmen von 3 und von 5 Takten.

Es ist wahr, dass die Natur den Rhythmus von 4 Takten vorzugsweise begünstigt hat, und dass sie ihn allgemeiner als die andern angewendet haben will; und aus dieser Ursache lässt er sich mit den andern so leicht vermischen.

Nach der angezeigten Klassenordnung lässt der Rhythmus sich auch noch in *kurzen* und *langen Rhythmus* eintheilen. Die kürzen Rhythmen sind jene von 2, von 3 und von 4 Takten, und die langen Rhythmen jene von 5, 6, und 8 Takten. Der kürzeste wäre also der von 2, und der längste jener von 8 Takten.

Zu Gunsten der Rhythmen von ungerader Taktzahl, (welchen viele Personen, aus Vorurtheil, nicht günstig gestimmt sind,) ist zu bemerken, dass, wenn bei ihrer Anwendung nicht der erwartete Effekt erreicht wird, solches nicht der Fehler dieser Rhythmen ist, (da die Natur ihnen nur gewisse Melodien bestimmt hat,) sondern der Fehler des Tonsetzers, welcher eine, von der Natur nur für den gerad=taktigen Rhythmus bestimmte Melodie, in die Form eines Rhythmus von ungerader Taktzahl, (und umgekehrt,) einzwängen will.(*)

1tens *VOM ZWEITAKTIGEN RHYTHMUS.*

Da dieser Rhythmus sehr kurz ist, so wird er vorzüglich im langsamen Zeitmasse angewendet; z:B:



Dans les mesures courtes, comme 3/8, 2/4, 3/4, 6/8, principalement quand le mouvement en est accéléré, on ne peut pas faire beaucoup d'usage de ce rhythme, parce qu'il paraît trop court.

Jn kurzen Taktarten, wie 3/8, 2/4, 3/4, 6/8, und besonders wenn das Tempo schnell zu nehmen ist, kann man von diesem Rhythmus wenig Gebrauch machen, da er zu kurz erscheint.

(*) Le meilleur rhythme est donc celui de quatre mesures; immédiatement après lui viennent les autres rhythmes de mesures paires, c'est-à-dire de deux, de six et de huit mesures.

(*) Der besste Rhythmus ist demnach der 4=taktige; unmittelbar nach ihm kommen die andern gerad=taktigen Rhythmen, nähmlich jene von 2, von 6, und von 8 Takten.

2° RHYTHME DE QUATRE MESURES.

Il serait superflu de donner ici des exemples de ce rhythme, attendu que nous en avons déjà donné avec les remarques nécessaires.

3° RHYTHME DE SIX MESURES.

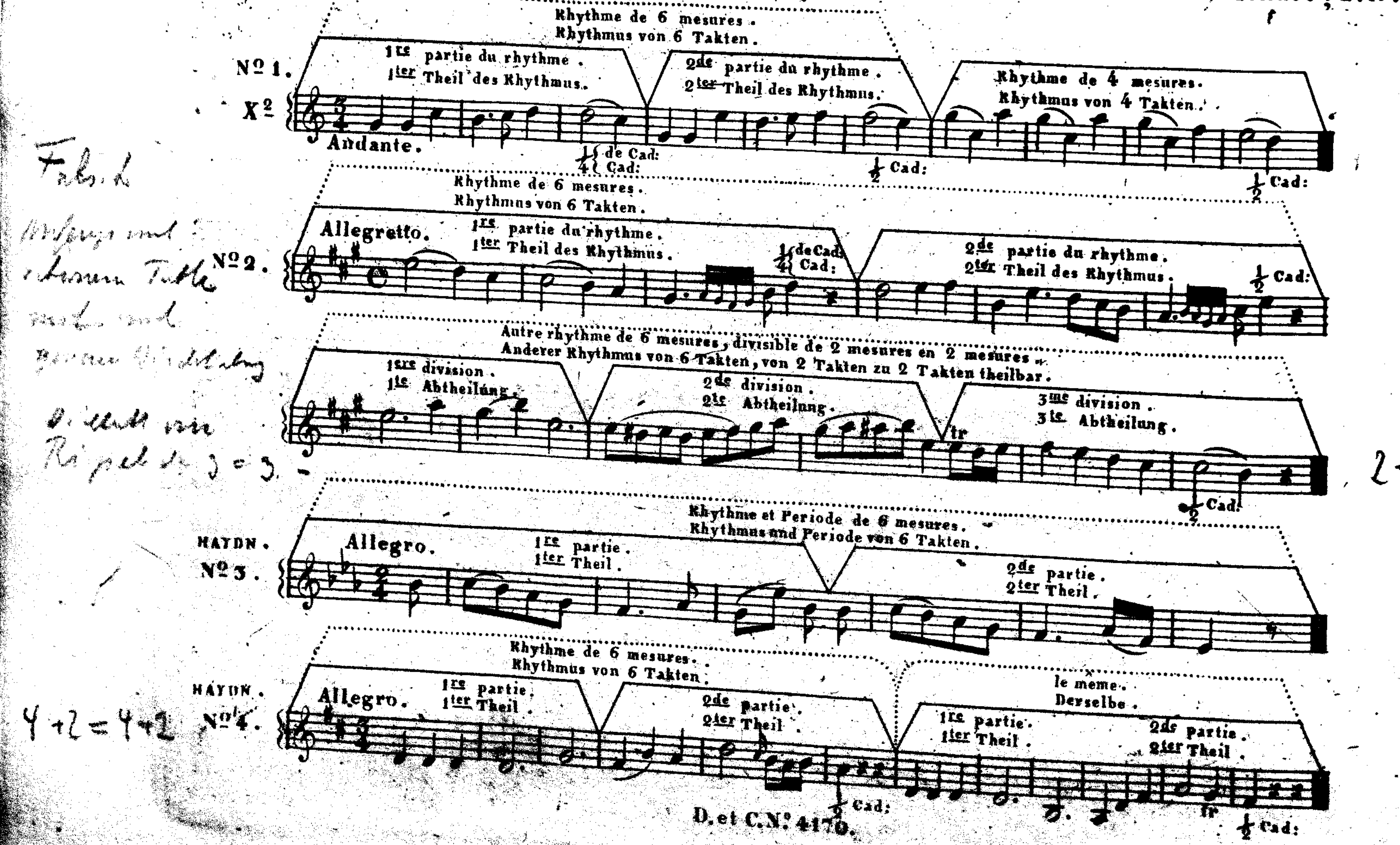
Ce rhythme est un des meilleurs après celui de 4 mesures. On en peut tirer grand parti, mais il faut qu'il soit divisible en 2 ou 3 parties égales, comme nous l'avons déjà observé plus haut. Quand il se laisse deviser en 2 parties égales (c'est-à-dire de 3 mesures en 3 mesures), il est composé de 2 dessins; et lorsqu'il est divisible en 3 parties (c'est-à-dire de 2 mesures en 2 mesures), il est composé de 3 dessins. Dans le premier cas, il ne faut pas croire, comme beaucoup de personnes sont tentées de le faire, que ce rhythme de six mesures soit un rhythme de 3 mesures avec son compagnon; car, quand un dessin n'a pas une demi-cadence bien déterminée, il ne fait pas un membre entier de la Mélodie, et le rhythme n'est point terminé. p: e:

2tens RHYTHMUS VON VIER TAKTEN.

Es wäre überflüssig, über diesen Rhythmus hier noch Beispiele zu geben, da wir deren bereits mehrere mit den nöthigen Anmerkungen geliefert haben.

3tens RHYTHMUS VON SECHS TAKTEN.

Dieser Rhythmus ist einer von den bessten, nach dem 4=taktigen. Man kann ihn mit grossem Vortheile anwenden; aber er muss in 2 oder 3 gleiche Theile abtheilbar seyn, wie wir schon früher anmerkten. Wenn er sich in 2 gleiche Theile abtheilen lässt, (nähmlich von 3 zu 3 Takten,) so ist er aus zwei Umrissen gebildet; und ist er in 3 Theile abtheilbar, (also von 2 zu 2 Takten,) so hat er 3 Umrisse. Jm ersten Falle muss man ja nicht glauben, wie viele Personen zu thun versucht sind, dass dieser 6=taktige Rhythmus ein Rhythmus von 3 Takten mit seinem Begleiter sey; denn, wenn ein Umriss keine fest bestimmte Halbcadenz hat, so bildet er noch kein vollständiges Glied der Melodie, und der Rhythmus ist also noch nicht vollendet, z: B:



Ce rhythme n'exige pas toujours un compagnon ; il peut même suffire pour former une période courte, comme nous l'avons vu dans la première période de l'air de *la belle Gabrielle*, ou bien, au lieu de compagnon, il peut être suivi d'un rhythme de quatre, comme dans (voyez X², N° 1.).

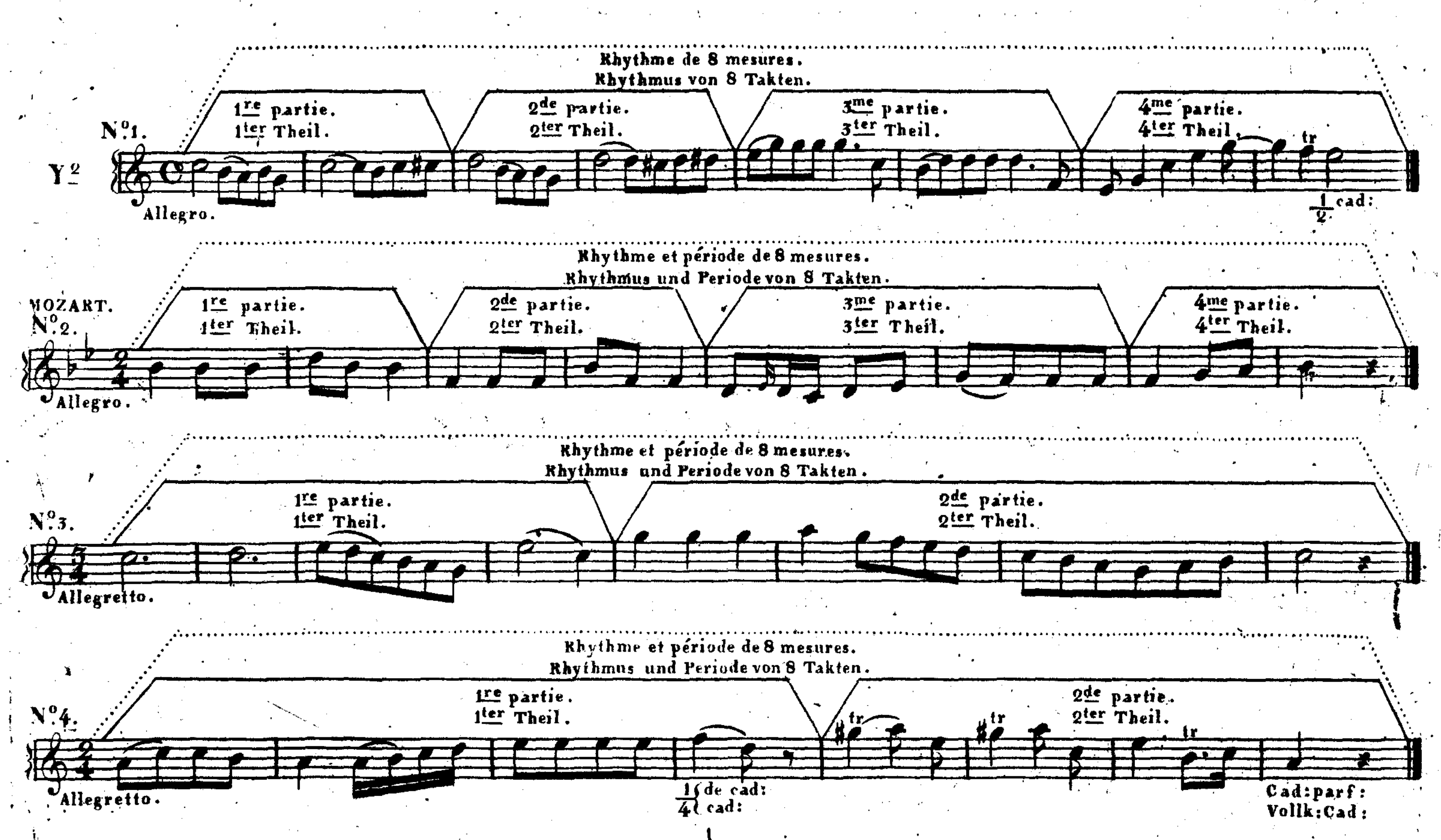
Dieser Rhythmus erfordert nicht immer einen Begleiter; er kann sogar hinreichen, eine kurze Periode zu bilden, wie wir es bei der ersten Periode des Liedes: *die schöne Gabriele* gesehen haben; auch kann ihm noch, anstatt eines Begleiters, ein neuer Rhythmus von 4 Takten nachfolgen, wie in dem Beispiel X² N° 1 der Fall ist.

4° RHYTHME DE HUIT MESURES.

Il faut que ce rhythme soit divisible de 2 en 2, ou de 4 en 4 mesures, et que ces mesures soient d'un mouvement accéléré, principalement dans la mesure à quatre tems. Il n'exige pas un compagnon, quoiqu'on puisse lui en donner un. p:e :

4tens RHYTHMUS VON ACHT TAKTEN.

Dieser Rhythmus muss von 2 zu 2, oder von 4 zu 4 Takten eintheilbar seyn, und diese Takte müssen, (besonders im $\frac{4}{4}$ Takt) ein rasches Tempo haben. Er erfordert keinen Begleiter, obwohl man ihm denselben beifügen kann, z:B :

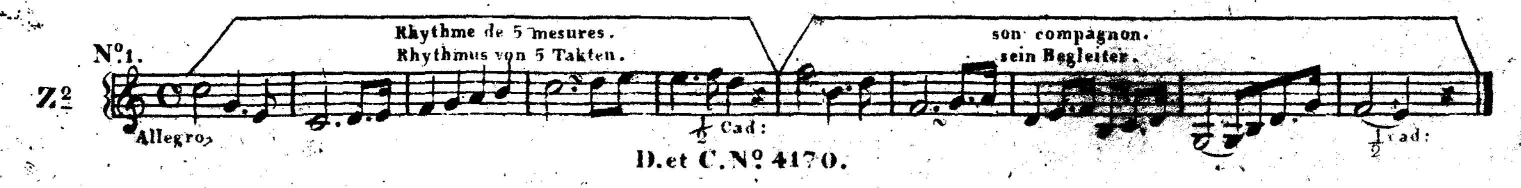


5° RHYTHME DE CINQ MESURES.

Ce rhythme exige un compagnon ; cependant on l'emploie quelquefois sans son compagnon, ce qu'il faut pourtant éviter autant que possible. p:e :

5tens RHYTHMUS VON FÜNF TAKTEN.

Dieser Rhythmus bedarf eines Begleiters; indessen wird er auch manchmal ohne diesen angewendet; doch muss man dieses möglichst vermeiden. z:B :





6e RHYTHME DE TROIS MESURES.

Comme il exige toujours un compagnon, il faut nécessairement qu'il se termine avec une demi-cadence bien prononcée, sans quoi il ferait avec son compagnon un rhythme de six mesures; erreur dans laquelle on tombe souvent quand on veut employer le rhythme de trois. p: e:

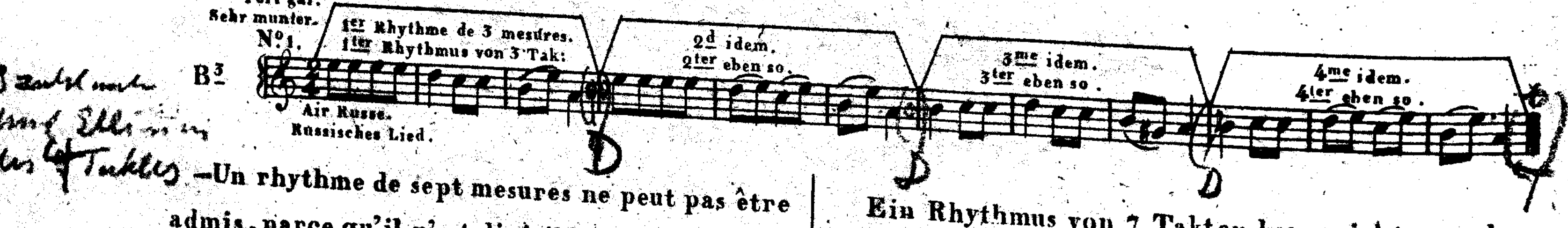
6tens RHYTHMUS VON DREI TAKTEN.

Da dieser stets einen Begleiter erfordert, so muss er nothwendig mit einer bestimmten Halbcadenz enden, weil er ohne diese sonst mit seinem Begleiter einen 6=taktigen Rhythmus bilden würde; ein Fehler, in den man beim Gebrauch des 3=taktigen Rhythmus oft verfällt. z: B:



Dans les mesures courtes et d'un mouvement vite, le rhythme de trois mesures a quelque chose de sautillant et même de burlesque, comme p. e. dans l'air suivant, où toutes les cadences se font sur la tonique et sur le tems faible de la mesure.

Jn kurzen Taktarten und bei schnellem Tempo, hat der 3=taktige Rhythmus etwas hüpfendes und sogar possirliches, wie z: B: in dem folgenden Liede, wo alle Cadenzen auf die Tonika und auf den schwachen Takttheil fallen.

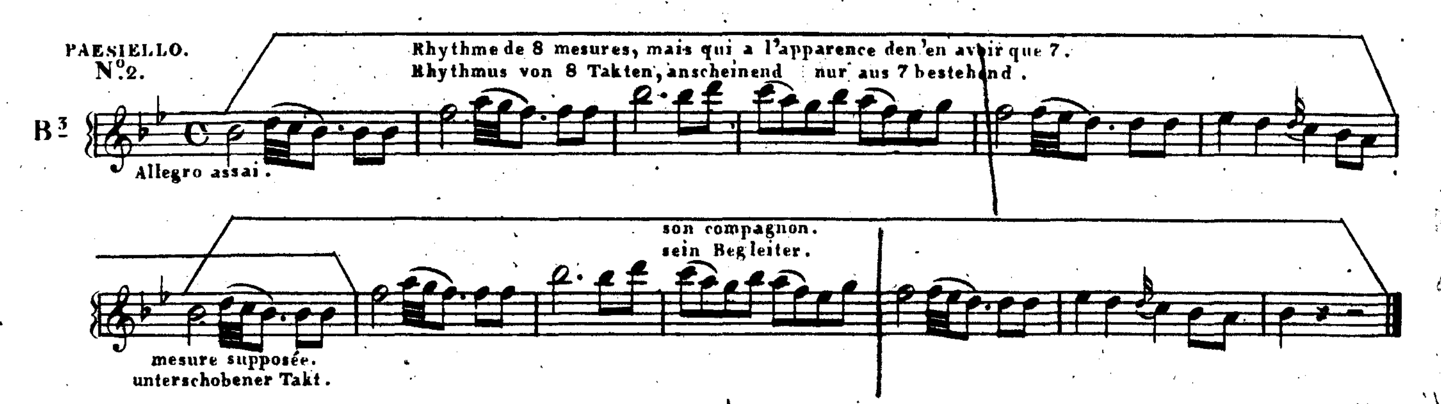


Un rhythme de sept mesures ne peut pas être admis, parce qu'il n'est divisible ni en deux ni en trois parties égales; ce qui est une propriété essentielle des rhythmes qui surpassent le nombre de cinq mesures.

Ein Rhythmus von 7 Takten kann nicht zugelassen werden, weil er weder in 2 noch in 3 gleiche Theile abtheilbar ist; was eine wesentliche Eigenschaft aller Rhythmen seyn muss, die die Zahl von 5 Takten übersteigen.

Il y a des chants qui ont l'air d'avoir un rhythme de sept mesures, tandis qu'ils en ont huit en effet. Par exemple :

Es gibt Gesänge, welche den Anschein eines Rhythmus von nur 7 Takten haben, während sie in der That auch aus 8 Takten bestehen. z:B:



Ce début d'une ouverture de *Paesiello* a l'apparence de marcher de 7 en 7 mesures, tandis qu'il marche réellement de 8 en 8. La raison en est qu'il faut compter ici entre la sixième et septième mesures deux mesures au lieu d'une, par rapport à la supposition; et après la treizième mesure, il faut encore compter une mesure de plus, comme appartenante au rhythme, quoiqu'elle soit muette dans la partition. Pour en trouver la raison, changez ce début de manière que deux mesures n'en fassent qu'une; p:e :

Dieser Anfang einer Ouverture von *Paesiello* hat den Anschein, von 7 zu 7 Takten fortzuschreiten, während er wirklich von 8 zu 8 sich bewegt. Die Ursache ist hier, dass man zwischen dem 6sten und 7ten Takt, 2 Takte anstatt einem zählen muss, da hier eine Unterschiebung statt findet; und nach dem 13ten Takte muss man auch um einen Takt, als dem Rhythmus angehörig, mehr zählen, obschon er in der Schrift unsichtbar bleibt. Um davon den Grund zu finden, braucht man diesen Anfang nur dergestalt zu verändern, dass 2 Takte nur einen bilden, z:B:



Comparez maintenant le N° 3 avec le N° 2, et vous serez pleinement convaincu de ce que nous avançons.

Dans le N° 3, les seize mesures du N° 2 sont renfermées en huit mesures, en comptant la supposition dans les deux numéros. Cet exemple nous fournit les règles suivantes pour garantir les compositeurs des fautes qu'ils pourraient faire en pareil cas, tout en voulant les éviter.

Vergleicht man nun N° 3 mit N° 2, so wird man von unserer Voraussetzung überzeugt werden.

Jn dem Beispiele N° 3 sind die 16 Takte des Beispiels N° 2 in 8 Takte zusammengezogen, wenn man die Unterschiebung in beiden Nummern mitzählt. Dieses Beispiel liefert uns folgende Regeln, um die Tonsetzer vor den Fehlern zu bewahren, die sie in solchen Fällen, selbst bei allem Streben, selbe zu vermeiden, begehen könnten.

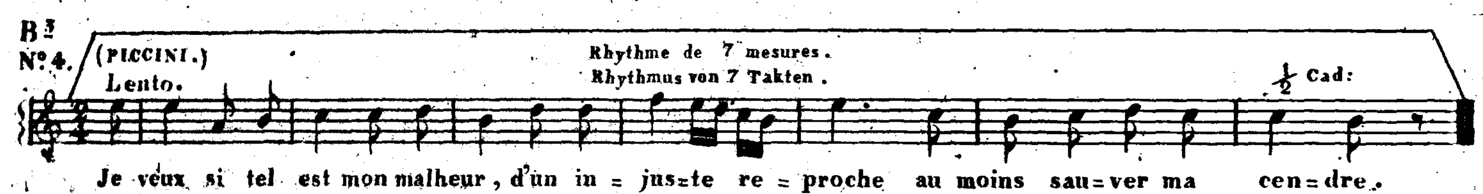
Il faut se représenter deux mesures comme n'en faisant qu'une seule dans les mouvemens fort accélérés, sans quoi on s'exposerait souvent à prolonger son chant ou à le diminuer d'une mesure; ce qui le rendrait boiteux, sans que le compositeur pût s'en rendre compte.

Un vrai rhythme de 7 mesures est le suivant :

Jn sehr schnellem Tempo muss man sich 2 Takte, als einen einzigen bildend, vorstellen, weil man sonst sich oft dem Fehler aussetzte, seinen Gesang um einen Takt zu sehr zu verlängern oder zu verkürzen; dieses würde ihn hinkend machen, ohne dass der Compositeur sich davon die Ursache anzugeben wüsste.

Ein wahrhaft 7=taktiger Rhythmus ist folgender :

B.ᵉ
Nº 4.



mais aussi la Mélodie en est vague, incertaine et sans charme; et même ce n'est point de la vraie Mélodie: ce n'est qu'une espece de déclamation mesurée.

Le rhythme de huit mesures peut être envisagé comme un *maximum*, un rhythme de plus de huit mesures ne serait point appréciable (par rapport à sa trop grande longueur).

Il est important pour un compositeur d'étudier la nature et les caractères de ces différens rhythmes, pour les employer à propos et avec succès.

En général, les rhythmes courts sont plus propres à des Mélodies légères et gaies, tandis que les rhythmes longs sont en général plus graves, plus sérieux et plus imposans. (*)

D'après ce que nous venons de dire sur la différence des rhythmes, il est facile de concevoir que les périodes de deux membres peuvent avoir de la variété par rapport au rhythme, comme on le peut voir par la table suivante :

aber die Melodie ist da auch schwankend, ungewiss und reizlos; ja, es ist nicht einmal eine wahre Melodie: es ist nur eine Art von abgetheilter Declamation.

Der 8=taktige Rhythmus kann als das *Maximum*, (der möglichst grösste Umfang) angesehen werden; ein Rhythmus von mehr als acht Takten wäre, (wegen seiner zu grossen Ausdehnung,) nicht mehr verständlich.

Für den Tonsetzer ist es wichtig, die Natur und den Charakter dieser verschiedenen Rhythmen zu studieren, um sie am gehörigen Orte, und mit Erfolg anzuwenden.

Jm allgemeinen sind die kurzen Rhythmen für leichte und fröhliche Melodien anwendbarer, während die langen Rhythmen gewöhnlich schwer, ernst; und Aufsehen erregend sind. (*)

Nach dem, was wir nun über den Unterschied der Rhythmen gesagt haben, ist leicht zu begreifen, dass die, aus zwei Gliedern bestehenden Perioden in Rücksicht auf den Rhythmus manche Abwechslung haben können, wie man aus folgender Tabelle ersehen kann :

PÉRIODES DE DEUX MEMBRES.

PREMIER MEMBRE.	DEUXIÈME MEMBRE.
1º Rhythme de 2 mesures.	Son compagnon.
2º Rhythme de 3 mesures.	Son compagnon.

PERIODEN VON 2 GLIEDERN.

ERSTES GLIED.	ZWEITES GLIED.
1tens Rhythmus von 2 Takten.	Sein Begleiter.
2tens Rhythmus von 3 Takten.	Sein Begleiter.

(*) Comme la théorie du rhythme est une des choses les plus essentielles de l'Art mélodique, nous placerons avant d'arriver au SUPPLÉMENT un article raisonné et instructif sur cet objet.

(*) Da die Theorie des Rhythmus eines der wesentlichsten Dinge der Melodie-Kunst ist, so werden wir, bevor wir zu dem ANHANG kommen, über diesen Gegenstand noch einen besonderen Artikel beifügen.

3º Rhythme de 4 mesures. Son compagnon.

4º Rhythme de 5 mesures. Son compagnon.

5º Rhythme de 6 mesures. Son compagnon, où bien un rhythme de 4.

6º Rhythme de 8 mesures. Son compagnon.

Nous appellerons *rhythme final* celui qui termine une période, et qui a par conséquent toujours une cadence parfaite, ou bien trois-quarts de cadence.

DES POINTS D'ORGUE, QUAND ILS ONT LIEU SUR LA PÉNULTIÈME OU L'ANTÉPÉNULTIÈME, OU BIEN SUR LES DEUX NOTES À LA FOIS ; OU DU RETARD DE LA CADENCE FINALE.

Il y a encore un cas remarquable dans la théorie du rhythme qui le prolonge par le point d'orgue de la *pénultième* ou *antépénultième*, ou bien sur les deux notes à la fois.

Il arrive qu'à la fin d'une période on place sur la pénultième ou antépénultième, ou bien sur ces deux notes à la fois, un point d'orgue, qu'on exprime en Musique par le signe (𝄐), sur lequel on s'arrête d'une manière arbitraire, c'est-à-dire, tantôt plus longuement, tantôt plus brièvement, mais toujours beaucoup plus longtems que la valeur des notes l'indique ; p : e :

3tens Rhythmus von 4 Takten. Sein Begleiter.

4tens Rhythmus von 5 Takten. Sein Begleiter.

5tens Rhythmus von 6 Takten. Sein Begleiter, oder auch ein Rhythmus von 4 Takten.

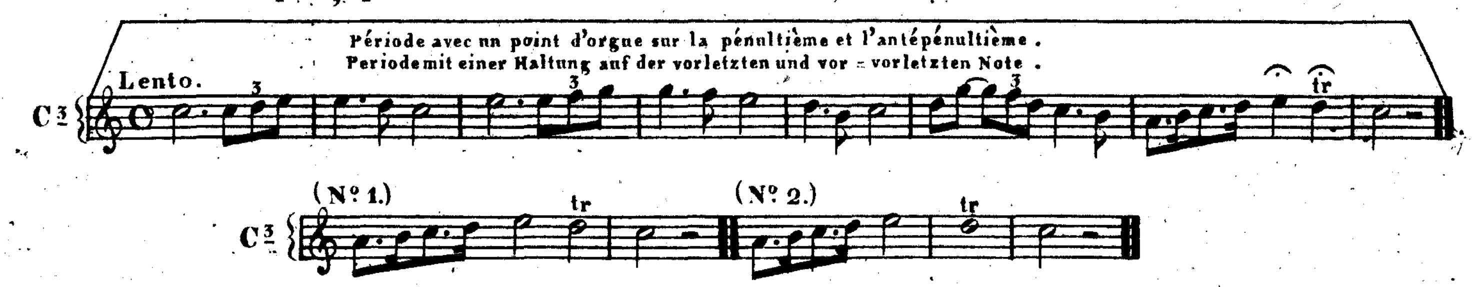
6tens Rhythmus von 8 Takten. Sein Begleiter.

Wir werden jenen Rhythmus, den *Schluss-Rhythmus* nennen, welcher eine Periode beendigt, und folglich stets mit einer ganzen oder auch mit einer Dreiviertel-Cadenz schliesst.

VON DEN ORGELPUNKTEN, WENN SIE AUF DER VORLETZTEN, ODER VORVORLETZTEN NOTE, ODER AUCH AUF BEIDEN ZUGLEICH STATT FINDEN ; — ODER VON DER VERZÖGERUNG DER SCHLUSSCADENZ.

Es gibt noch einen bemerkenswerthen Fall in der Theorie des Rhythmus, indem er durch einen Orgelpunkt (eine Haltung) auf der *vorletzten* oder *vorvorletzten* Note, oder auch auf beiden zugleich, verlängert wird.

Es geschieht, dass zu Ende einer Periode auf die vorletzte, oder vor-vorletzte Note, oder auch auf beide zusammen ein Orgelpunkt gesetzt wird, den man in der Musik durch das Zeichen (𝄐) ausdrückt, und auf welchem man sich in willkührlicher Weise, das heisst, bald lang, bald kürzer, aber immer weit länger, als der eigentliche Notenwerth es anzeigt, aufhält ; z : B :



Comme les deux notes dans cette période marquées par le signe (𝄐) doivent être exécutées d'une manière plus longue qu'elles ne sont

Da die zwei in dieser Periode mit 𝄐 bezeichneten Noten weit länger gehalten werden müssen, als sie sonst geschrieben sind, (also beiläufig wie im

marquées, à peu près comme (voy. C³, N°1), ou comme (voy. C³, N°2), il s'ensuit que le rhythme au N°1 est d'une demi-mesure plus long qu'il ne doit être, et au N°2 d'une mesure entière. Il est remarquable que cela, loin de choquer notre sentiment, paraît lui faire un plaisir particulier; la raison en est, qu'arrivant au premier de ces deux points d'orgue, le sentiment est assuré du rhythme qui ne l'inquiète plus, et se trouve surpris d'une manière agréable par une intention bien placée par le compositeur.

Ce point d'orgue sur la pénultième ou antépénultième d'une période (car on n'en fait usage qu'à la fin de la dernière période d'une Mélodie), je l'appelle *Retard de la cadence*, ou tout simplement *Retard*.

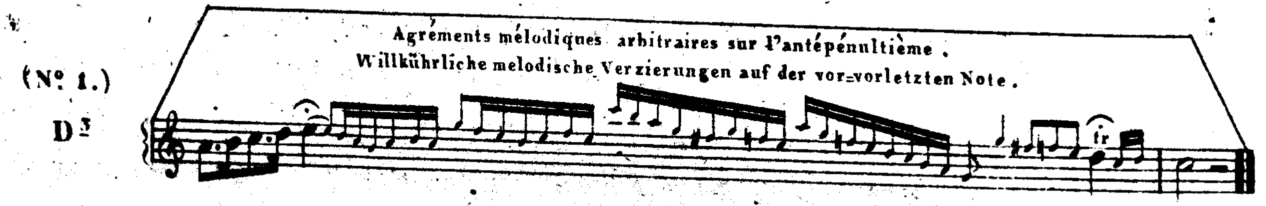
Ce retard se fait par l'exécutant de différentes manières avec différens dessins mélodiques, qu'on peut appeller *Agrémens* de la cadence. Quelquefois ces agrémens (qui ne sont jamais mesurés) sont indiqués par le compositeur même; par exemple, 1° sur l'antépénultième :

obigen Beispiele C³ N° 1, oder N° 2), so folgt daraus, dass der Rhythmus in N° 1 um einen halben, und in N° 2 um einen ganzen Takt länger ist, als er seyn soll. Merkwürdig ist, dass dieses, weit entfernt, unser Gefühl zu beleidigen, ihm ein besonderes Vergnügen gewährt; die Ursache davon ist, dass, wenn man bei der ersten dieser zwei Haltungen anlangt, das Gefühl vom Rhythmus schon überzeugt ist, und daher keine Unruhe mehr spürt, dagegen sich aber durch die wohlangebrachte Veränderung des Tonsetzers angenehm überrascht findet.

Diesen Orgelpunkt auf der vorletzten, oder vorvorletzten Note einer Periode, (denn er wird nur beim Schlusse einer melodischen Periode angebracht) nenne ich *Verzögerung der Cadenz*, oder ganz einfach: *Verzögerung*. (*Haltung*).

Diese Haltung wird von dem Ausübenden auf verschiedene Arten, mit manchen melodischen Umrissen, die man *Verzierungen* der Cadenz nennen kann, vorgetragen. Manchmal sind diese Verzierungen, (welche nie eine Takteintheilung haben) von dem Tonsetzer selber angezeigt; z:B: 1tens auf der vor-vorletzten Note :

(N° 1.)
D³



La note antépénultième est dans ce cas-là toujours ou la tierce ou la quinte, plus rarement la tonique. Ces dessins doivent être faits sur l'accord parfait de la tonique, qui se trouve dans ce cas toujours dans son second renversement, qui est la sixte et quarte; par exemple,

(D³ N° 2). en UT.

Accord de l'antépénultième.

c'est-à-dire que tous les dessins de l'antépénultième doivent ressortir de cet accord: règle que beaucoup de chanteurs ignorans blessent en inventant ces agrémens arbitraires.

Die vor-vorletzte Note ist in diesem Falle stets die Terz oder die Quinte, seltener die Tonica. Diese Umrisse müssen auf dem vollkommenen Dreiklange der Tonica angebracht werden, welcher in diesem Falle stets in seiner zweiten Umkehrung, (also der Quart-Sext-Accord) seyn muss; z: B:

(D³ N° 2.) in C.

Accord der vor-vorletzten Note.

das heisst, alle auf der vor-vorletzten Note anzubringenden Verzierungen müssen aus diesem Accorde hervorgehen: eine Regel, welche viele Sänger bei der Erfindung ihrer Verzierungen verletzen.

2° Les agrémens sur la pénultième, p: e:



La note pénultième est toujours ou la seconde ou la septième, rarement la dominante. L'ac=cord dans ce cas est l'accord de septième domi=nante sans renversement. Il s'ensuit que tous les agrémens sur cette note doivent ressortir de cet ac=cord.

Il ne faut pas que le chanteur abuse de ces points d'orgue, et qu'il en fasse des airs sépa=rés par une longueur disproportionnée, en fai=sant totalement oublier la fin du rhythme que le public a droit d'attendre avec impatience; et qu'il ne se mette pas dans le cas de ce virtuo=se à qui le fameux Hændel ne put s'empêcher de crier à haute voix : *Dieu merci, monsieur le Virtuose, vous voilà donc rentré chez vous !*

Ce retard de la pénultième et de l'antépénul=tième explique un cas remarquable dans la théo=rie du rhythme, qui est que le rhythme final (qu'on peut envisager comme compagnon du précédent) a quelquefois une mesure de plus qu'il ne devrait avoir, sans que cela blesse notre sen=timent; ce qui arrive lorsque le compositeur, au lieu de faire un point d'orgue sur ces deux notes, leur donne une valeur déterminée, et au lieu de faire :

(E³ N° 2.) il fait ceci : (E³ N° 3.)

où le rhythme a une mesure de plus qu'il ne de=vrait avoir, et au lieu d'en avoir quatre ou huit, il en a cinq ou neuf. L'exemple suivant, déjà ci=té plus haut, dont le rhythme devient plus court

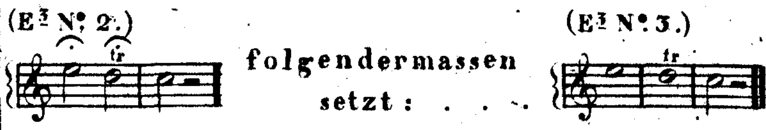
2^tens^ Die Verzierungen auf der vorletzten Note, z: B:

Die vorletzte Note ist immer die Secunde oder die Septime, selten die Dominante. Der hiezu gehöri=ge Accord ist der Dominanten=Septimen=Accord ohne Umkehrung. Also müssen alle Verzierungen die=sem Accorde anpassen, und aus ihm hervorgehen.

Der Sänger darf von diesen Haltungen keinen Miss=brauch machen, und abgesonderte Gesangstellen von unverhältnissmässiger Länge hineinflechten; wo=durch das Ende des Rhythmus, das die Zuhörer mit Ungeduld zu erwarten berechtigt sind, ganz in Ver=gessenheit geriethe; und er möge nicht in den Fall jenes Virtuosen kommen, dem der berühmte *Händel* laut zuzurufen sich nicht enthalten konnte: *Gott sey Dank, Herr Virtuose, endlich sind Sie nach Hause ge=kommen !*

Diese Verzögerung der vorletzten und vor=vor=letzten Note erklärt einen bemerkenswerthen Fall in der Theorie des Rhythmus: dass nähmlich der Schluss=Rhythmus, (den man als den Begleiter des vorhergehenden ansehen kann,) bisweilen um einen Takt mehr hat, als er eigentlich haben sollte, ohne dass dadurch unser Gefühl verletzt wird; dieses geschieht, wenn der Tonsetzer, statt auf diesen 2 Noten eine Haltung anzubringen, ihnen einen be=stimmten Werth gibt, und anstatt zu schreiben :

(E³ N° 2.) folgendermassen setzt : . . . (E³ N° 3.)



wo der Rhythmus um einen Takt mehr hat, als er haben soll, und folglich anstatt 4 oder 8 Takten, deren 5 oder 9 bekommt. Das folgende (schon früher angezeigte) Beispiel, dessen Rhythmus

par la supposition, peut finir ici de cette manière :



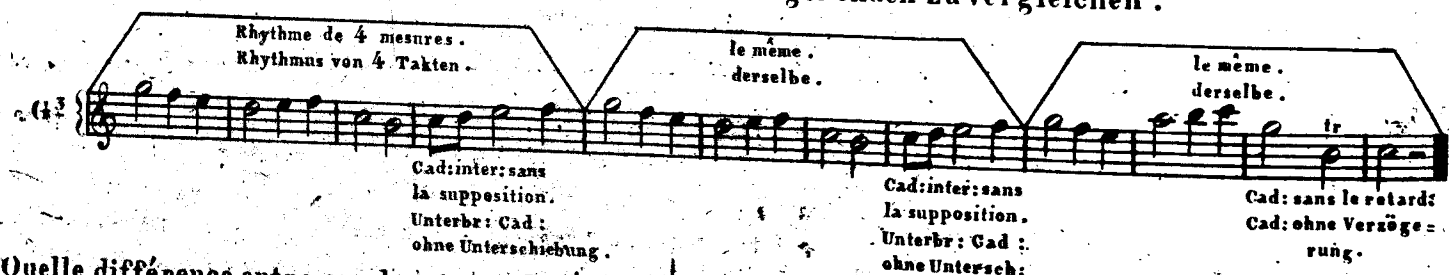
où le dernier rhythme est par le retard augmenté d'une mesure ; ce qui est le contraire de la supposition.

Pour se convaincre qu'au moyen de la supposition et du retard à la fin de la période, la Mélodie peut devenir très-piquante, on n'a qu'à comparer l'exèmple suivant avec le précédent.

durch die Unterschiebung verkürzt wird, kann auf folgende Weise schliessen :

wo der letzte Rhythmus durch die Verzögerung um einen Takt vermehrt wird ; was gerade das Gegentheil einer Unterschiebung ist.

Um sich zu überzeugen, dass vermittelst der Unterschiebung und Verzögerung am Schlusse der Periode, eine Melodie sehr anziehend werden könne, hat man nur das nächstfolgende Beispiel mit dem vorhergehenden zu vergleichen.



Quelle différence entre ces deux exemples ! L'exemple (voy. F³) est plein de force et d'energie, celui (voy. G³) est faible et monotone.

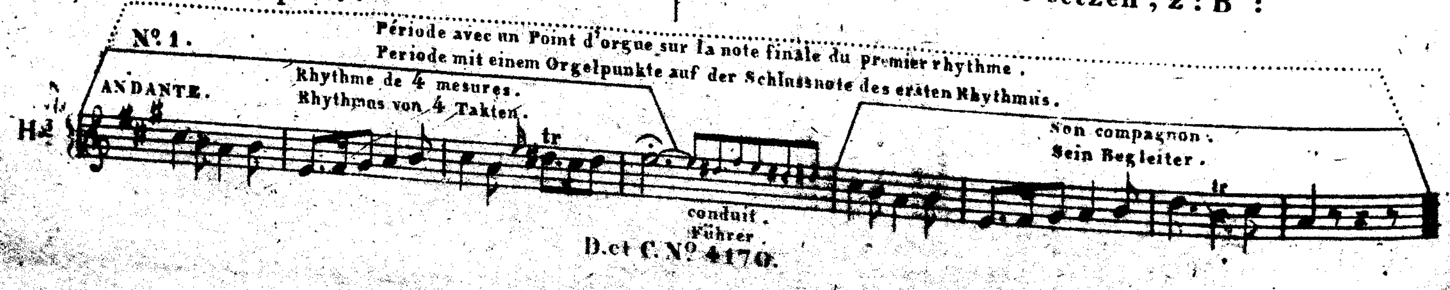
Welch ein Unterschied zwischen beiden Beispielen! Das Beispiel F³ ist voll Kraft und Stärke, das andere, (G³) ist schwach und eintönig.

DU CONDUIT MÉLODIQUE.

Un point d'orgue se place aussi quelquefois sur la dernière note (ou l'ultième) de la période, qui se termine sur la dominante. Il sert pour faire un conduit de la dominante à la tonique, au moyen de quelques dessins mélodiques arbitraires ; par conséquent nous l'appellerons *Conduit mélodique*, ou simplement *Conduit*. Le conduit ne peut donc jamais avoir lieu dans une période finale ; mais, en revanche, on peut le placer sur la note finale d'une demi-cadence, au milieu d'une periode, p. e.

VON DEM MELODISCHEN FÜHRER.

Ein Orgelpunkt wird auch bisweilen auf die allerletzte Note der Periode gesetzt, welche auf der Dominante schliesst. Er dient als Führer von der Dominante zur Tonica, vermittelst einiger willkührlichen melodischen Umrisse ; wir werden ihn daher den *melodischen Führer*, oder einfach nur *Führer* nennen. Der Führer kann demnach nie in einer Schlussperiode statt finden ; aber dagegen kan man ihn auf die Schlussnote einer Halbcadenz, in der Mitte einer Periode setzen, z : B :



Ce point d'orgue ne peut avoir lieu que sur l'accord parfait majeur de la dominante, ou bien sur l'accord de septième de cette note; et entre deux membres qui commencent avec le même dessin. Bref, le conduit exige toujours qu'on revienne sur quelque chose déjà entendu; il faut qu'il soit court dans ce cas-là: quelquefois il n'a que les deux notes suivantes:



Le conduit est souvent prescrit par le compositeur, mais plus souvent confié au goût du chanteur. Nous verrons dans la suite comment on doit traiter le conduit sur *l'ultième* d'une période intermédiaire.

Dieser Orgelpunkt kann nur auf dem vollkommenen *Dur*-Dreiklange der Dominante, oder auf dem Septimen-Accorde derselben statt finden; und zwar zwischen zwei Gliedern, die mit einem und demselben Umriss anfangen. Kurz, dieser Führer erfordert stets, dass man auf etwas schon Gehörtes wieder zurückkomme; in diesem Falle muss er kurz seyn: bisweilen hat er nur folgende zwei Noten:



Der Führer ist oft vom Tonsetzer vorgeschrieben, aber noch öfter dem Geschmacke des Sängers* anvertraut. In der Folge werden wir sehen, wie man den Führer auf der *letzten Note* einer Mittelperiode behandeln soll.

(41.) Anmerkung des Übersetzers. Zu diesen Orgelpunkten müssen auch die, jetzt besonders in der Instrumental-Musik häufig vorkommenden *Rallentando's*, *Ritardando's*, *Calando's*, *Smorzando's*, &:... gerechnet werden, welche der Tonsetzer meistens am Schlusse einer Passage vor dem Eintritte des Mittelgesangs, (oder auch des Hauptthemas,) anzubringen pflegt, und die beim Vortrage entweder eine willkührliche, aus dem Rhythmus tretende Verzögerung hervorbringen, oder auch oft von dem Ausübenden so vorgetragen werden müssen, dass, (nach und nach) ein Takt die Dauer von zwei Takten des vorgezeichneten Zeitmasses erlangen muss, um der ganzen Stelle die nöthige Symmetrie zu geben.

Pour se rappeller tous les mots techniques que nous avons employés, il ne sera pas superflu de les présenter ici rassemblés sur un tableau.

TABLEAU DES MOTS TECHNIQUES EMPLOYÉS DANS LA MÉLODIE.

1° UN QUART DE CADENCE, ou point de repos plus faible qu'une demi-cadence, et qui sert à séparer un dessin mélodique de l'autre.

2° UNE DEMI-CADENCE, qui sépare un membre et un rhythme de l'autre, et qui doit être par conséquent plus forte que la cadence précédente.

3° UN TROIS-QUARTS DE CADENCE, qui est plus fort que la demi-cadence, et plus faible que

Um sich aller technischen Benennungen zu erinnern, die wir bisher gebrauchten, wird es nicht überflüssig seyn, sie hier in einer Tabelle vereinigt darzustellen.

TABELLE DER IN DER MELODIE GEBRÄUCHLICHEN TECHNISCHEN AUSDRÜCKE.

1tens EINE VIERTEL-CADENZ, oder ein Ruhepunkt, der schwächer als eine Halbcadenz ist, und der dazu dient einen melodischen Umriss von dem andern abzusondern.

2tens EINE HALB-CADENZ, welche ein Glied und einen Rhythmus von dem andern sondert, und die also stärker als die Viertel-Cadenz seyn muss.

3tens EINE DREIVIERTEL-CADENZ, welche stärker als die Halbcadenz, und schwächer als die

la cadence entière, mais qui termine une période aussi bien que cette dernière, et dont la différence n'existe que dans le ton où l'on finit. Ainsi, la première période d'un air de deux reprises qui finit sur la dominante, ne serait qu'un trois-quarts de cadence, parce qu'elle exige nécessairement une autre période, pour revenir à la tonique.

4º CADENCE PARFAITE, qui termine la période d'une manière positive et indubitable; ce qui n'empêche pas d'y ajouter d'autres périodes, si on le juge à propos.

5º CADENCES INTERROMPUES, où, au lieu de la note finale, on tombe sur une autre, ou bien on saute subitement de la note finale sur une autre note.

6º DESSIN MÉLODIQUE, petite idée séparée par un quart de cadence, et dont deux ou trois peuvent former un membre, qui doit former lui-même une demi-cadence.

7º LE MEMBRE D'UNE PÉRIODE, composé d'un seul ou de plusieurs dessins, doit faire un rhythme, et former une demi-cadence.

8º LA PÉRIODE peut être composée de différens dessins et de différens membres. Sa cadence est finale, ou bien d'un trois-quarts de cadence (qu'on peut appeller cadence parfaite relative au ton).

9º RHYTHME, étendue, ou nombre symétrique et comparatif des membres mélodiques. Il peut avoir toutes les cadences, hors le quart de cadence.

10º COMPLÉMENT, petit dessin mélodique qui remplit les pauses qui se trouvent entre les membres.

11º LA SUPPOSITION est une mesure qui compte dans la théorie du rhythme pour deux, 1º comme mesure finale du premier rhythme, et 2º comme mesure initiale du rhythme suivant.

vollkommene ist, die jedoch eine Periode eben so gut als die letzte, abschliesst, und von dieser sich nur durch den Ton (die Note) unterscheidet, mit welcher man endet. So hätte die erste Periode eines sich zweimal wiederhohlenden Gesangs, die auf der Dominante schliesst, nur eine $\frac{3}{4}$= Cadenz, weil sie nothwendigerweise noch eine andere Periode erfordert, um in die Tonika zurückzukehren.

4tens VOLLKOMMENE CADENZ, welche die Periode auf eine bestimmte und unzweifelhafte Art abschliesst; was jedoch nicht verhindert, noch ferner andere Perioden beizufügen, weñ man es für gut findet.

5tens UNTERBROCHENE CADENZ, wo man, anstatt auf die Schlussnote zu fallen, eine andere nimmt, oder auch sogleich nach der Schlussnote auf eine andere Note springt.

6tens MELODISCHER UMRISS, eine kleine, durch eine Viertel=Cadenz abgesonderte Jdee, *(Gedanke, Thema, Motif,)* wovon zwei oder drei ein Glied bilden könen, welches selber wieder eine Halbcadenz bildet.

7tens DAS GLIED EINER PERIODE, welches aus einem oder mehreren Umrissen gebildet, einen Rhythmus macht, und mit einer Halbcadenz endigt.

8tens DIE PERIODE kann aus mehreren Umrissen und mehreren Gliedern zusammengesetzt seyn. Jhre Cadenz ist vollkommen, oder eine $\frac{3}{4}$ Cadenz (welche man in Rücksicht auf den Ton auch vollkommen nennen kann.)

9tens RHYTHMUS, symmetrischer und gleichmässiger Umfang, oder gleiche Anzahl von melodischen Gliedern. Er kann alle Cadenzarten haben, ausgenommen die Viertel=Cadenz.

10tens AUSFÜLLUNG, ein kleiner melodischer Umriss, welcher die zwischen den Gliedern befindlichen Pausen ausfüllt.

11tens DIE UNTERSCHIEBUNG ist ein Takt, welcher in der Rhythmus=Lehre für zwei gilt; nähmlich 1tens als Schlusstakt des ersten Rhythmus, und 2tens als Anfangstakt des nachfolgenden Rhythmus.

12º L'ECHO est une répétition d'une partie du dessin mélodique, exécutée par d'autres instrumens, laquelle ne compte pas dans le rhythme.

13º LE RETARD DE LA CADENCE est un point d'orgue sur la pénultième ou l'antépénultième, ou à la fois sur toutes les deux, qui servent à placer des agrémens mélodiques arbitraires, qui ne comptent pas dans le rhythme.

14º LE CONDUIT est un point d'orgue sur l'ultième du rhythme précédent (c'est-à-dire au milieu d'une période), ou sur l'ultième de la période même, lequel peut servir à quelques traits mélodiques arbitraires, qui servent de passage ou de liaison d'un membre à l'autre, ou d'une période à l'autre. Quelquefois le compositeur le prescrit et le mesure, le plus souvent il est confié au goût et au talent de l'exécutant.

15º LA CODA est la confirmation de la fin d'un morceau; elle s'emploie aussi quelquefois à la fin d'une période, soit au commencement, soit au milieu de la Mélodie; mais dans ce cas elle est courte. Quand elle termine un morceau, elle en doit augmenter la chaleur. C'est par cette raison qu'on y emploie les cadences interrompues et la supposition, et que souvent on l'exécute avec un mouvement plus accéléré. Quant à la longueur de la CODA, elle dépend de la durée du morceau. Lorsque la CODA finit un grand morceau, on peut la comparer à la péroraison d'un discours oratoire.

Après avoir tout dit sur les périodes de deux membres, et en avoir donné les exemples nécessaires, nous passerons aux périodes de plusieurs membres.

12tens DAS ECHO ist die Wiederhohlung eines Theils des melodischen Umrisses, welche durch andere Jnstrumente ausgeführt, nicht zum Rhythmus gezählt wird.

13tens DIE VERZÖGERUNG DER CADENZ ist ein Orgelpunkt (oder eine Haltung) auf der vorletzten, oder vorvorletzten Note, oder auch auf beiden zugleich, um da willkührliche melodische Verzierungen anzubringen, die nicht zum Rhythmus gerechnet werden.

14tens DER FÜHRER ist eine Haltung auf der letzten Note des eben verflossenen Rhythmus, (das heisst jedoch, in der Mitte einer Periode,) oder auf der letzten Note der Periode selber, wodurch man einige willkührliche melodische Züge anbringen kañ, die als Übergang, oder Verbindung von einem Gliede zum andern, oder von einer Periode zur andern dienen. Manchmal schreibt der Tonsetzer sie abgemessen vor, aber öfter bleiben sie dem Geschmack und Talent des Ausführenden überlassen.

15tens DIE CODA ist die Festsetzung des völligen Abschlusses eines Tonstückes; sie wird auch bisweilen zu Ende einer Periode, (sowohl beim Beginn, wie in der Mitte der Melodie) angewendet; aber in diesem Falle ist sie kurz. Wenn sie ein Stück beschliessen soll, so muss sie auch dessen Aufregung und Jnteresse vermehren. Aus diesem Grunde gebraucht man auch da die unterbrochenen Cadenzen und die Unterschiebung, so wie auch da das Tempo häufig schneller genommen wird. Was die Länge der CODA betrifft, so hängt sie von der Dauer des Stückes ab. Wenn die CODA den Schluss eines grossen Tonstückes bildet, so kann man sie mit dem Schlusse einer öffentlichen Rede vergleichen.

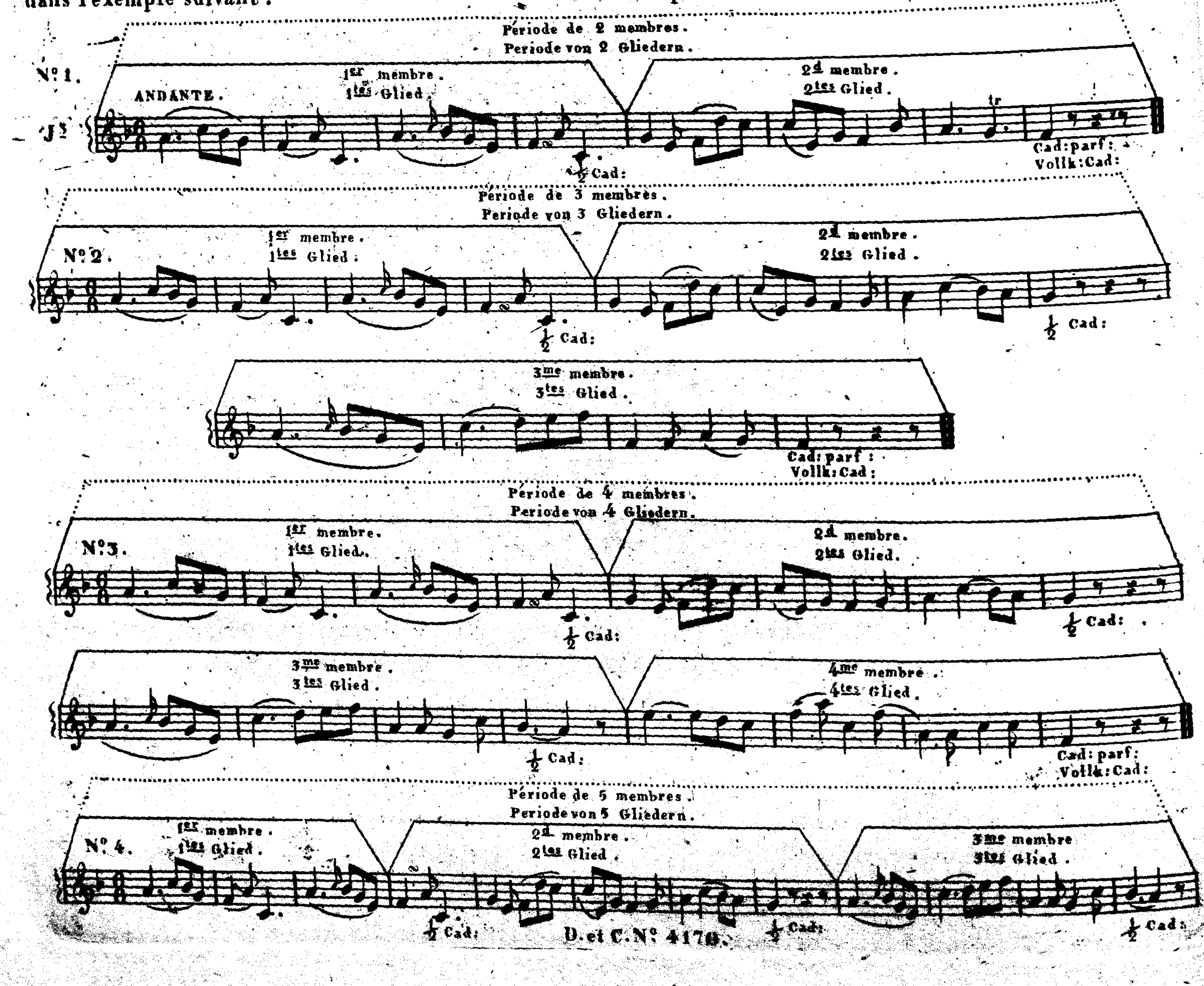
Nachdem wir alles über die zwei-gliederigen Perioden gesagt, und die nöthigen Beispiele dazu beigefügt haben, gehen wir zu den mehr-gliederigen Perioden über.

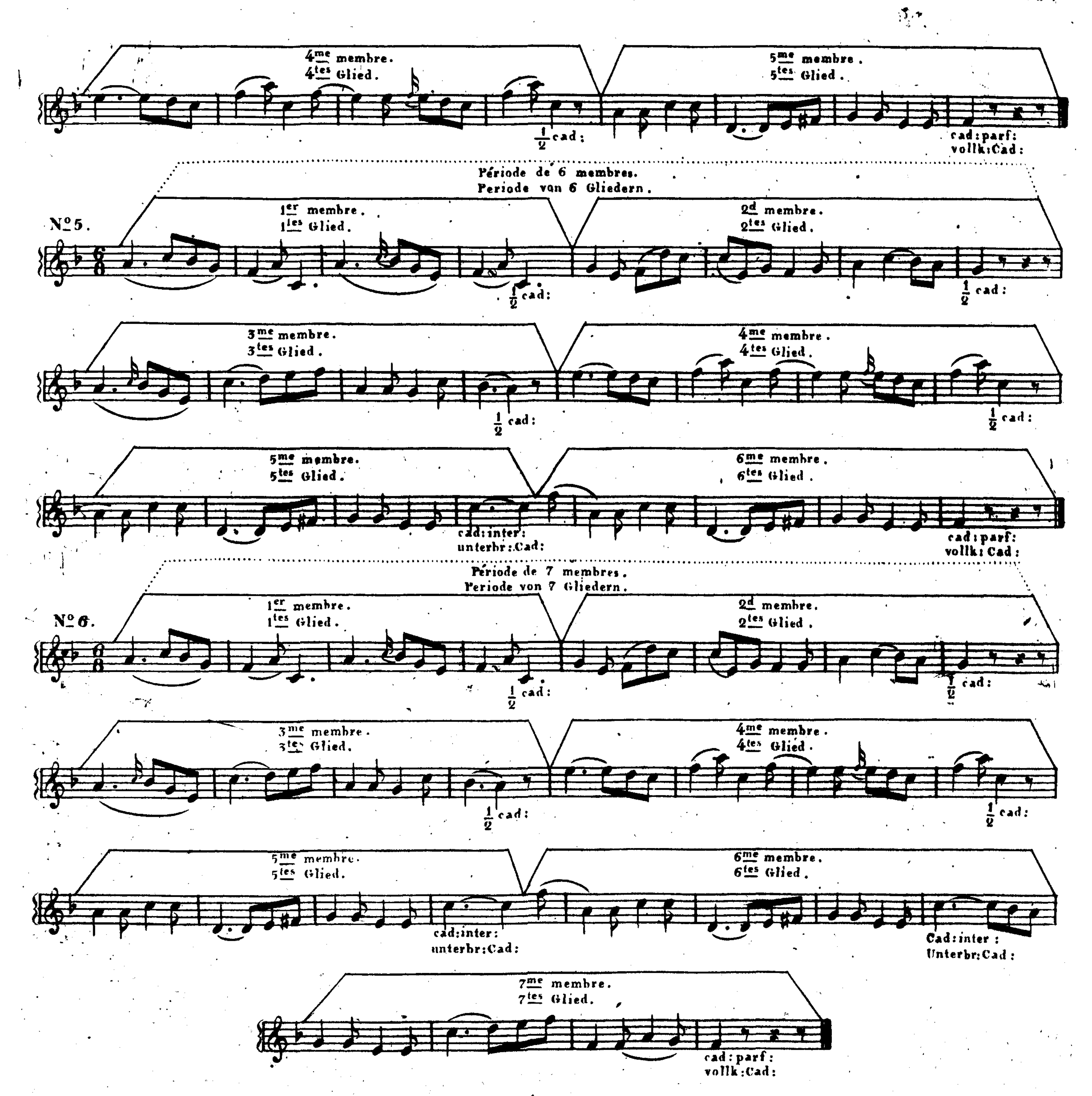
SUR LES PÉRIODES, QUI ONT PLUS DE DEUX MEMBRES.

Il est très-facile de faire d'une période de 2 membres une période de trois, quatre, cinq et plusieurs membres: on n'a autre chose à observer, que de changer la cadence parfaite du second membre en demi-cadence (mélodiquement et non seulement harmoniquement); ce qui est très-facile à exécuter. Delà il suit que la période n'étant pas finie, il faut lui ajouter un troisième membre, et la période sera de trois membres. Si l'on veut prolonger cette période de trois membres, on procédera de la même manière, et d'après cela on peut avoir facilement des périodes de six jusqu'à sépt membres, comme on peut le voir dans l'exemple suivant:

VON DEN PERIODEN, DIE MEHR ALS ZWEI GLIEDER HABEN.

Es ist sehr leicht, aus einer 2 = gliederigen Periode eine 3 = 4 = 5 =, und mehrgliederige zu machen: man hat dabei nichts anderes zu beobachten, als die vollkommene Cadenz des zweiten Gliedes in eine Halbcadenz, (und zwar nicht nur in harmonischer, sondern auch in melodischer Hinsicht) zu verwandeln; was sehr leicht ausführbar ist. Da somit die Periode nicht abgeschlossen ist, so muss man ihr noch ein Glied beifügen, und sie wird alsdann dreigliedrig. Will man diese 3 = gliederige Periode verlängern, so verfährt man auf dieselbe Weise; und demnach kann man leicht Perioden von 6 bis 7 Gliedern bilden, wie man aus folgendem Beispiele sehen kann:





où, d'après ce que nous venons de dire, on a fait d'une période primitive de deux membres, d'autres périodes de 3, 4, 5, 6 et 7 membres; on peut envisager la dernière de ces périodes comme une des plus longues; car ce serait un défaut de les alonger au point d'ôter par cela au sentiment les moyens de les saisir et de les embrasser.

wo, nach dem eben Gesagten, aus einer, anfänglich 2=gliedrigen Periode, andere Perioden von 3, 4, 5, 6 und 7 Gliedern gebildet worden sind; die letzte derselben kann man als eine von der längsten Art ansehen; denn es wäre ein Fehler, sie so weit auszudehnen, dass man endlich dem Gefühl die Mittel benähme, sie zu fassen und zu empfinden.

Il en est des périodes musicales comme des périodes oratoires, qui excédant certaines limites, lassent l'attention de l'auditeur. C'est pourquoi les périodes de 2, 3 et 4 membres sont préférables généralement aux périodes de 5, 6 et plusieurs membres. qui, dans certains cas, pourraient avoir lieu. Il est vrai que dans des mesures brèves et d'un mouvement vif, les périodes peuvent être plus longues que dans des mesures longues et d'un mouvement lent.

On alonge aussi une période d'une manière naturelle par des cadences interrompues et par la supposition, qui nécessairement obligent à lui ajouter d'autres membres. La période n'est pas toujours longue seulement parce qu'elle a beaucoup de membres; car une période pourrait devenir trop longue avec 3 ou 4 membres, s'ils avaient trop d'extension. Ainsi, une période de 3 membres (dans la mesure à quatre tems), dont chaque membre aurait 8 de ces mesures (ce qui ferait 24 mesures à quatre tems) serait déjà une période d'une longueur qui ne permettrait pas d'accroissement.

Le mouvement lent de la mesure peut donner une période longue avec seize mesures, tandis que seize mesures d'un mouvement vif feraient une période brève. C'est pourquoi il faut avoir égard, en construisant des périodes, à la longueur de ses membres, et aux mouvemens de la mesure. Ces remarques nous donnent la règle suivante:

Plus le mouvement est lent, plus les membres doivent être petits; et dans ce cas là, la période (d'un mouvement *adagio*), doit avoir plus de membres qu'un période (d'un mouvement *allegro*), où, au contraire, les membres peuvent être plus longs. En général, les membres courts sont préférables aux longs; et, parmi ces derniers, les meilleurs sont ceux qui se laissent diviser en dessins séparés par des quarts de cadences.

Es ist mit den musikalischen Perioden wie mit jenen in der Redekunst, die, über gewisse Grenzen schreitend, die Aufmerksamkeit des Hörers abspannen. Daher sind die 2= 3= und 4= gliedrigen Perioden im allgemeinen jenen von 5, 6, und mehreren Gliedern vorzuziehen, welche sonst, in gewissen Fällen, statt haben könnten. Doch ist es wahr, dass bei kurzen Taktarten, und im raschen Tempo, die Perioden allerdings länger seyn können, als in breiten Taktarten und im langsamen Zeitmasse.

Auch wird eine Periode auf naturgemässe Art durch unterbrochene Cadenzen und durch die Unterschiebung verlängert, welche ohnehin das Beifügen anderer Glieder nöthig machen. Die Periode ist nicht immer nur desshalb lang, weil sie viele Glieder enthält; denn eine Periode könnte schon mit 3 oder 4 Gliedern zu lang werden, weñ diese eine zu grosse Ausdehnung haben. So wäre, (im $\frac{4}{4}$ Takt) eine 3= gliedrige Periode, wo jedes Glied 8 Takte enthielte, (und also das Ganze aus 24 Takten im $\frac{4}{4}$ Takt bestünde,) schon von einer Länge, die keine weitere Ausdehnung mehr zuliesse.

Das langsame Tempo kann eine Periode von 16 Takten lang machen, während 16 Takte in schneller Bewegung eine kurze Periode geben. Daher muss man, beim Bau der Perioden, auf die Länge ihrer Glieder, und auf die Schnelligkeit des Tempo Rücksicht nehmen. Diese Bemerkungen führen uns zur folgenden Regel:

Je langsamer das Tempo ist, desto kleiner müssen die Glieder seyn; und in diesem Falle, (im *Adagio*) muss die Periode mehr Glieder haben, als im *Allegro*, wo im Gegentheil die Glieder länger seyn können. Überhaupt sind die kurzen Glieder den langen vorzuziehen; und unter diesen letzten, sind jene die besten, die sich durch Viertel = Cadenzen in einzelne Umrisse absondern lassen.

On partage donc les périodes en courtes et en longues périodes. Parmi les premières, on peut compter celles de 8, 12 ou 16 mesures; et, parmi les secondes, celles de 20, 24 et jusqu'à 28 mesures. Si le mouvement en est lent, en prenant les moitiés de ces quantités, on peut fixer à peu près la longueur des courtes et longues périodes d'un mouvement lent: ce qui ferait pour les périodes courtes de ce mouvement, 4, 6, 8 mesures; et pour les autres, 10, 12, 14 mesures.

L'art de faire des périodes longues consiste, 1° à éviter les cadences parfaites, et à y substituer, 2° les demi-cadences; et 3° les varier, de telle sorte, qu'elles ne produisent point de monotonie (*); 4° qu'on y sépare bien par ces cadences les membres entr'eux, et par les quarts de cadences les différens dessins dont ils pourraient être composés; 5° que les membres soient homogènes, c'est-à-dire qu'ils respirent le même caractère, le même sentiment, le même intérêt, sans quoi une bonne période, d'une véritable Mélodie, ne peut avoir lieu; parce que les idées nécessairement en paraîtraient décousues. 6° Quant aux modulations, il ne faut pas que les périodes modulent trop, mais qu'elles restent, sinon dans un ton, au moins dans le ton relatif; trop de modulations (principalement dans des tons non relatifs, et par conséquent hétérogènes) dans une période, détruisent son charme, en lui ôtant l'unité de gamme, quoique les idées puissent être bonnes, prises isolément. 7° Les principes du rhythme doivent être scrupuleusement observés.

Man theilt also die Perioden in kurze und lange ein. Unter die ersten kann man jene von 8, 12, oder 16 Takten zählen; und unter die letzten jene von 20, 24, bis 28 Takten. Wenn das Tempo langsam ist, und man die Hälfte der obigen Zahlen annimmt, so kann man beiläufig die Länge der kurzen und langen Perioden eines langsamen Zeitmasses bestimen: was also in diesem Tempo für kurze Perioden 4, 6, bis 8 Takte, und für die andern 10, 12, bis 14 Takte gäbe.

Die Kunst lange Perioden zu machen besteht; 1tens indem man vollkommene Cadenzen vermeidet, und anstatt denselben 2tens die Halbcadenzen gebraucht; und 3tens indem man sie verändert (*varirt*) und zwar auf eine Art, dass sie keine Eintönigkeit hervorbringen. (*) 4tens dass man da die Glieder durch diese Cadenzen gut von einander absondere, so wie durch Viertel-Cadenzen die verschiedenen Umrisse, aus denen sie gebildet seyn mögen; 5tens dass die Glieder zu einander passend seyn; das heisst, dass sie denselben Charakter, dasselbe Gefühl, dasselbe Jnteresse athmen, ohne welche Bedingungen eine wahre melodische Periode nicht statt haben kan, weil die Jdeen nothwendigerweise zerrissen erscheinen würden. 6tens Jn Betreff der Modulationen. darf in den Perioden nicht zu sehr moduliert werden, und sie müssen, wo nicht in einer Tonart, doch wenigstens in einer verwandten bleiben; zu viele Ausweichungen in einer Periode (besonders in nicht verwandte, also fremdartige Tonarten,) zerstören ihren Reiz, indem sie ihr die Einheit der Tonart rauben, wenn auch die Jdeen an sich, noch so gut seyn mögen. 7tens Die Grundsätze des Rhythmus müssen gewissenhaft beobachtet werden.

(*) Comme il y a dans chaque gamme quatre notes différentes que la nature a principalement destinées aux demi-cadences, il est par conséquent facile d'éviter cette monotonie; et cela est encore plus facile lorsqu'une période module en même tems dans un ton relatif, qui lui fournit encore quatre nouvelles notes pour le même effet. En les employant toutes (ce qui supposerait une période de huit membres) on ferait une très-longue période.

(*) Da es in jeder Tonleiter vier verschiedene Noten gibt, welche die Natur vorzüglich zu den Halbcadenzen bestimmte, so ist es leicht, diese Eintönigkeit (Monotonie) zu vermeiden; und noch leichter wird es, wenn eine Periode zugleich in eine verwandte Tonart moduliert, welche ihr wieder vier Noten zu diesem Zwecke liefert. Jndem man alle gebraucht, (was dann eine Periode von 8 Gliedern voraussetzt) so erhält man eine sehr lange Periode.

C'est le rhythme qui mesure symétriquement la longueur des phrases, sans quoi tout est perdu.

Voilà les sept conditions qui constituent une véritable période d'une bonne Mélodie, dont aucun génie ne peut se dispenser. La nature prescrit les principes, la nature crée le génie, la nature exige que le génie marche avec les principes.

Dans une longue période, on en peut répéter un ou deux membres, si on le juge à propos; mais les dessins dont les membres sont composés, peuvent souvent être répétés, particulièrement quand on les répète avec des sons différens, comme on l'a vu dans l'air de Haydn (voyez H).

Il est encore bon d'observer qu'il est préférable de faire tous les membres d'une période avec le même rhythme (comme nous l'avons vu dans l'exemple (I. Nos 1, 2, 3, 4, 5, 6); et lorsqu'on veut changer le rhythme, il est à conseiller de le faire avec une nouvelle période. Cependant cette régle n'est point de rigueur.

SUR L'ENCHAINEMENT DES PÉRIODES.

Après avoir dit tout ce qu'il est important de savoir sur la nature et la propriété d'une période musicale, et après l'avoir considérée, prise séparément, il nous reste à parler de l'enchaînement et des rapports des périodes, pour former des Mélodies complètes et développées.

Airs d'une seule période.

Les Mélodies ou airs d'une seule période sont les moins importantes et les plus faciles à faire, parce qu'elles n'ont presque point de développemens, par conséquent n'ont pas le tems de moduler, et n'exigent ni conception ni plan; elles ne sont, en général, que l'épanchement doux d'une inspiration momentanée, et le plus souvent les enfans du hasard.

Der Rhythmus ists, der die Länge der Phrasen symmetrisch abmisst, und ohne welchen alles verdorben wird.

Diess sind die 7 Bedingungen, welche die aus einer guten Melodie gebildete wahre Periode festsetzen und von denen kein Genie sich lossprechen kann. Die Natur schreibt die Regeln vor, die Natur erschafft die Genies, und die Natur fordert, dass das Genie mit den Regeln gleichen Schrittes fortschreite.

Jn einer langen Periode kann man, wenn man es angemessen findet, ein Glied oder zwei Glieder wiederhohlen; aber die Umrisse, aus welchen die Glieder gebildet sind, können oft wiederhohlt werden, besonders wenn dieses mit veränderten Tönen geschieht, wie wir in dem Thema von *Haydn*, (siehe H) gesehen haben.

Noch muss erinnert werden, dass es vorzuziehen ist, wenn man allen Gliedern einer Periode denselben gleichen Rhythmus gibt, (wie wir in dem Beispiele I. No 1, 2, 3, 4, 5, 6, gesehen haben); und wenn man den Rhythmus ändern will, so ist es rathsam, solches mit einer neuen Periode zu thun. Jndessen ist diese Regel nicht so strenge zu nehmen.

VON DER VERKETTUNG DER PERIODEN.

Nachdem wir alles, was über die Natur und die Eigenschaften einer musikalischen Periode zu wissen wichtig ist, gesagt, und auch alles Einzelne derselben in Betrachtung gezogen haben, bleibt uns noch übrig, von der Verkettung und den gegenseitigen Beziehungen der Perioden zu sprechen, um vollständige und entwikelte Melodien zu bilden.

Gesänge, die aus einer einzigen Periode bestehen.

Die aus einer einzigen Periode bestehenden Melodien oder Gesänge sind die am wenigsten wichtigen und ihre Bildung die leichteste, weil sie fast gar keine Entwicklung haben, und also weder zu Modulationen Zeit lassen, noch einer besonderen planmässigen Erfindung bedürfen; sie sind, im allgemeinen, nur die Ergiessung einer augenblicklichen Begeisterung, und meistens Kinder des Zufalls.

On peut les comparer aux impromptus en poésie, qui sont des saillies d'esprit ou de sentiment.

Man kann sie mit den Sinngedichten in der Poesie vergleichen, die nur Witzfunken des Geistes oder des Gefühls sind.

Il y a à peu près trois sortes de ces Mélodies :

Es gibt beiläufig drei Arten solcher Melodien :

1° Les chansons ou *canzonetti* (en italien), comme par exemple l'air ingénieux de trois notes de J. J. *Rousseau :*

1tens Die Liedchen oder (italienisch) *Canzonetti*, wie z.B. das folgende geniale, aus drei Noten bestehende Lied des *J. J. Rousseau :*



2° Différens petits airs de ballets à deux reprises, par exemple :

2tens Verschiedene kleine Tanz = (oder Ballet =) Stückchen mit Wiederhohlungen, z: B :



On peut envisager ces airs (où la première partie ne fait qu'une demi-cadence au lieu d'une cadence parfaite) comme une exception des Mélodies de deux périodes ; d'autant plus, qu'il est très facile dans ce cas de changer la demi-cadence de la première partie en cadence parfaite.

Cela peut se faire dans toutes les mesures (quand on termine la première partie par une demi-cadence au lieu d'une cadence parfaite), pourvu que le mouvement ne soit pas lent, sans quoi la période deviendrait trop longue, par rapport aux reprises.

Ces reprises, dans ces espèces d'airs, ont ici

Solche Stückchen, (wo der erste Theil nur eine Halbcadenz, anstatt der vollkommenen, macht,) kann man als eine Ausnahme der Melodien von zwei Perioden ansehen; um so mehr, als es in diesem Falle leicht ist, die Halbcadenz des ersten Theils in eine vollkommene zu verwandeln.

Dieses kann in allen Taktarten geschehen, (wenn man den ersten Theil mit einer Halbcadenz, anstatt mit einer vollkommenen schliesst,) vorausgesetzt, dass das Tempo nicht langsam ist, weil sonst die Periode, wegen den Wiederhohlungen, zu lang wäre.

Diese Wiederhohlungen, in Gesängen solcher

un triple avantage : 1° La première reprise sépare d'une telle manière la première partie de la période de l'autre partie, qu'on est tenté d'entendre deux périodes, quoiqu'on n'en entende qu'une seule. 2° Notre attention n'est pas si active, lorsqu'on répète cette première partie comme elle l'était la première fois, parce que ce qu'on répète nous était déjà connu; la répétition en Musique est, pour ainsi dire, un moyen agréable pour l'attention de reprendre haleine. 3° Ces espèces de Mélodies reçoivent par ces répétitions une certaine longueur suffisante, sans lui ajouter de nouveaux membres ou d'autres périodes.

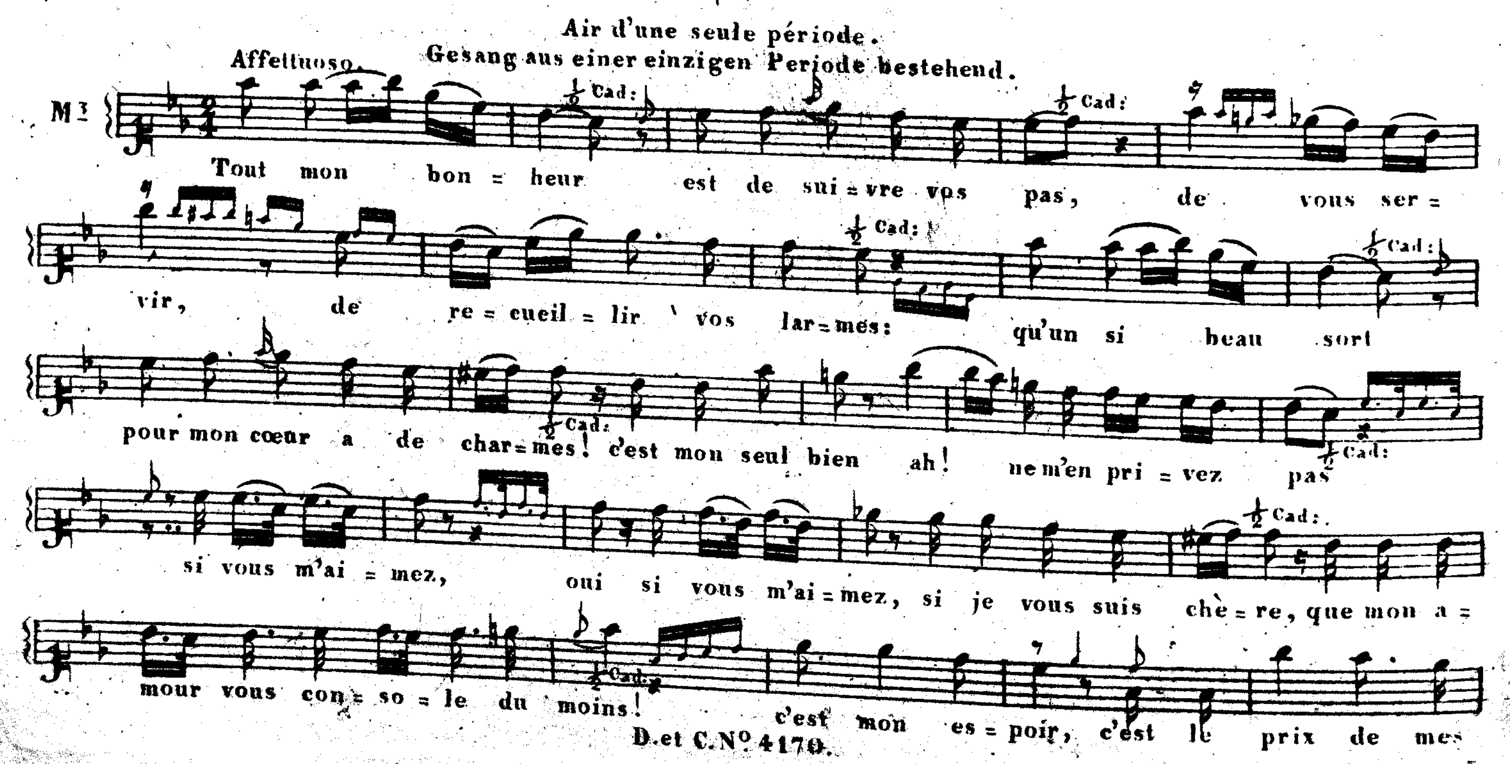
Ces sortes de petits airs peuvent aussi servir de thêmes aux variations, et dans ce cas-là, avec ou sans reprise.

3° Les Mélodies un peu plus importantes sont celles où la période est alongée avec un tel art qu'elle présente une Mélodie plus développée, particulièrement dans les mouvemens lents. On peut les appeller des *Cavatines*. En voici un exemple excellent, tiré de l'*Œdipe à Colonne* de Sacchini, et qui peut en même tems être regardé comme le modèle d'une période longue et parfaitement conçue :

Gattung, haben hier einen dreifachen Vortheil: 1tens Die erste Wiederhohlung sondert den ersten Theil von der Periode des andern Theils auf solche Weise ab, dass man versucht ist zu glauben, man höre zwei Perioden, obwohl man nur eine vernahm. 2tens Unsere Aufmerksamkeit wird nicht so gespannt, wenn dieser erste Theil genau so, wie das erstemal wiederhohlt wird, weil das Wiederhohlte uns schon bekannt ist; die Wiederhohlung in der Tonkunst ist, so zu sagen, ein angenehmes Mittel für die Aufmerksamkeit, um zu Athem zu kommen. 3tens Diese Arten von Melodien erhalten durch diese Wiederhohlungen eine gewisse hinreichende Länge, ohne ihnen desshalb neue Glieder, oder neue Perioden beifügen zu müssen.

Auch dienen diese kleinen Motive als Themas zu Variationen, und in diesem Falle sowohl mit als ohne Wiederhohlung.

3tens Etwas bedeutender sind jene Melodien, wo die Periode bereits mit so viel Kunst verlängert ist, dass sie, besonders im langsamen Tempo, schon einen mehr entwickelten Gesang bildet. Man kann sie *Cavatinen* nennen. Hier folgt ein vortreffliches Beispiel aus dem *Oedip in Colonos* von *Sacchini*, welches als ein Muster einer langen und vollkommenen, wohlgebauten Periode dienen kann:





Le rhythme de cet air est comme il suit :

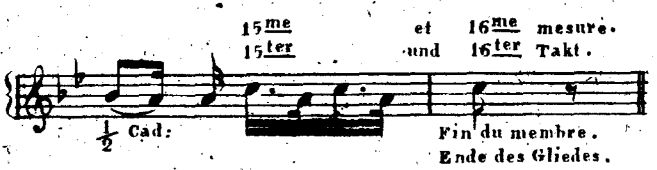
2 — 2 — 4
2 — 2 — 4 — 4
2 — 4
5 — 5

et par conséquent très régulier, principalement pour ce mouvement lent, où quelqu' irrégularité dans le rhythme est toujours moins sensible que dans le mouvement vite. Quoique la demi-cadence tombe dans la quinzième mesure de cet air, le membre, et par conséquent le rhythme, ne finissent que dans la seizième mesure :

Der Rhythmus dieses Gesangs ist wie folgt :

2 — 2 — 4
2 — 2 — 4 — 4
2 — 4
5 — 5

und folglich sehr regelmässig, besonders für das hier angewandte langsame Tempo, wo irgend eine Unregelmässigkeit im Rhythmus immer weniger fühlbar ist, als in schneller Bewegung. Obschon die Halbcadenz auf den 15ten Takt dieses Gesanges fällt, so endet das Glied, und folglich der Rhythmus doch erst im 16ten Takte :



ce qui peut avoir lieu. Les notes gravées en petits caractères et qui appartiennent à l'accompagnement, servent, 1° à compléter la mesure et à remplir les pauses que le chant est obligé de faire ; 2° à donner plus de mouvement et de rondeur à la Mélodie, quand le chant, par rapport aux paroles et à la prosodie, ne peut pas le faire ; 3° à faire de petites ritournelles, et rendre par-là le rhythme régulier.

Voilà la première et la plus simple espèce de Mélodies composées d'une seule période.

MÉLODIES DE DEUX PÉRIODES. (*)

Parmi ces Mélodies on peut compter, 1° les thèmes qui servent aux variations; 2° le romances;

was gestattet ist. Die klein gestochenen Noten, die der Begleitung angehören, dienen: 1tens den Takt zu vervollständigen und die Pausen auszufüllen, zu denen der Gesang genöthiget ist; 2tens um der Melodie mehr Bewegung und Rundung zu geben, wenn der Gesang, in Rücksicht auf die Worte und das Silbenmass, solches nicht selber thun kann; 3tens um kleine Zwischenspiele (*Ritornelle*) zu bilden, und hiedurch den Rhythmus regelmässig zu machen.

Dieses ist die erste und einfachste Gattung von Melodien, die aus einer einzigen Periode bestehen.

MELODIEN VON ZWEI PERIODEN. (*)

Zu diesen Melodien kann man rechnen: 1tens die Themas, die zu Variationen dienen, 2tens die Romanzen,

(*) En Musique, comme en Poésie et en Eloquence, ne pouvant marcher que de période en période, il y a d'abord deux opérations importantes, que non seulement la Mélodie, mais un morceau de Musique

(*) Da man in der Musik, wie in der Dichtkunst, nur von Periode zu Periode fortschreiten kann, so gibt es vor allem zwei wichtige Verrichtungen, welche nicht nur die Melodie, sondern jedes Musikstück erfordert; die erste

3° les airs de ballets et de pantomimes à deux reprises; 4° les airs qui n'ont qu'une seule période pour base, laquelle est répétée, soit en totalité (avec de légers changemens), ou en partie; ce qui peut avoir lieu dans les cavatines; 5° les marches religieuses et militaires.

Comme les Mélodies de plusieurs périodes peuvent et doivent moduler, il sera nécessaire de placer ici la remarque suivante sur l'art de moduler. Un air quelconque doit être composé dans un ton (ou gamme) parfaitement déterminé; on commence et on finit l'air dans cette gamme; on appelle ce ton (parce qu'on doit à chaque moment le rappeller et qu'il devient en effet le ton dominant) *Gamme principale* ou *Ton primitif*. Si la Mélodie doit être étendue et développée, les sept sons dont la gamme principale est composée, en les répétant sans cessé, seraient bientôt épuisés, et produiraient une monotonie de sons; c'est pourquoi il faut changer de tems en tems de gamme, c'est-à-dire qu'il faut savoir moduler: mais comme en modulant on pourrait effacer l'impression de la gamme primitive (ce qui ne doit pas se faire), en prenant un ton qui n'a point de relation et de liaison avec le ton primitif, et qui est tout-à-fait étranger à la chose, il faut connaître quelles sont les gammes qui ont un rapport

3tens die sich wiederhohlenden Tanzstücke für das Ballet und die Pantomime, &c...; 4tens die Arien, welche nur eine Periode zur Grundlage haben, welche, sey es nun vollständig (mit geringen Veränderungen) oder theilweise wiederhohlt wird; was in den *Cavatinen* statt finden kann; 5tens die religiösen und militärischen Märsche.

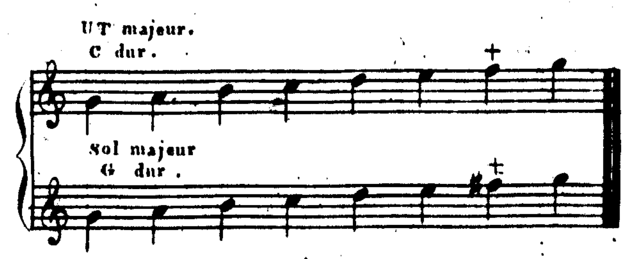
Da die aus mehreren Perioden bestehenden Melodien modulieren können und müssen, so ist es nothwendig, hier folgende Bemerkung über diese Modulationen zu machen. Jeder Gesang muss in seiner vollkommenen bestimmten Tonart componirt seyn; man beginnt und endet den Gesang in dieser Tonart; und nennt sie daher, (weil sie alle Augenblick ins Gedächtniss zurückgeführt werden muss und daher wirklich die herrschende ist,) die *Grund* = oder *Haupt=Tonart*. Wenn nun die Melodie ausgedehnt und entwickelt werden soll, so wären die 7 Töne, aus welchen die Haupttonleiter besteht, bald erschöpft, und würden eine Einförmigkeit der Töne hervorbringen; daher muss man von Zeit zu Zeit die Tonart verändern, das heisst, man muss *modulieren* können: allein da man durch dieses Modudieren den Eindruck der Haupttonart verwischen könnte, (was nicht geschehen darf,) indem man in eine Tonart überginge, die keine Verwandschaft und Verbindung mit der Haupttonart hat, und die dem Ganzen völlig fremd ist, so muss man wissen, welches die

quelconque, exige; la première est de créer des périodes intéressantes, et la deuxième de les marier et de les enchainer d'une manière évidente. Si les périodes d'un morceau de Musique, considerées séparément, sont bien faites, et que cependant l'effet total du morceau soit manqué, alors les périodes ont des défauts relatifs, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas homogènes, pèchent contre l'unité, ou bien produisent la monotonie, parce qu'elles ne sont pas assez variées, soit en fait de sons et de gammes, soit en fait de dessins, de cadences et de rhythmes. Il ne s'agit donc pas seulement d'inventer des périodes et de les faire succéder d'une manière à peu près arbitraire, pour donner l'étendue nécessaire à un morceau de Musique; mais il s'agit d'avoir un jugement sain et un sentiment juste pour trouver et enchainer de telles périodes, qu'elles se conviennent, qu'elles soient faites l'une pour l'autre, qu'elles se succèdent et se marient d'une manière convenable. C'est là où l'esprit, le génie et un tact parfait doivent concourir ensemble, pour atteindre à cette perfection.

ist, anziehende Perioden zu erfinden, und die zweite, sie auf eine klare Art zu verbinden und an einander zu ketten. Wenn die Perioden eines Tonwerkes, einzeln betrachtet, wohl gerathen sind, und doch die Gesammtwirkung des Ganzen verfehlt erscheint, so haben die Perioden relative Fehler, das heisst, sie sind nicht zu einander passend, sündigen gegen die Einheit, oder sind auch wohl einförmig, weil sie nicht genug durch Veränderungen von einander verschieden sind, sey dieses nun in Rücksicht der Töne und Tonarten, oder der Umrisse, der Cadenzen und Rhythmen. Es genügt daher nicht, Perioden nur zu erfinden und fast willkührlich nach einander folgen zu lassen, um dem Tonstücke die gehörige Länge zu geben; sondern es handelt sich darum, ein gesundes Urtheil und richtiges Gefühl zu besitzen, um solche Perioden zu erfinden und an einander zu knüpfen, welche zu einander passen, so dass eine für die andere gemacht sey, und deren Nacheinanderfolge und Verbindung auf schickliche Art geschehe. Hier ist es, wo der Verstand, das Genie, und ein ausgebildetes Schicklichkeitsgefühl zusammen wirken müssen, um diese Vollendung zu erlangen.

direct avec la gamme principale. Plus une gamme a de sons communs avec le ton primitif, plus elle a de relation avec lui. Ainsi, la gamme de *sol* majeur est la gamme relative d'*ut* majeur, parce qu'elles ont six notes communes, et une seule différente, savoir, dans l'une le *fa* naturel, et dans l'autre le *fa* dièse; par exemple:

Tonarten sind, welche eine unmittelbare Verbindung mit der Grundtonart haben. Jemehr Töne eine Tonleiter mit der Haupttonart *gemeinschaftlich* hat, desto nähere Verbindung besteht zwischen beiden. So ist die Tonart *G-dur* die verwandte Tonart von *C-dur*, weil beide 6 Noten mit einander gemeinschaftlich haben, und nur ein einziger Unterschied, nähmlich in der einen das natürliche *F*, und in der andern das *Fis*, zwischen ihnen besteht; z:B:



Tous les tons sont relatifs par rapport à la gamme primitive (*ut* majeur), quand ils n'ont point d'accidens, ou qu'ils n'en ont qu'un seul par rapport à elle. Il y a pour chaque ton primitif, soit majeur soit mineur, cinq tons relatifs, comme on le peut voir par la table suivante:

	N° 1.		N° 2.
Ton primitif.	*Ut* majeur.	Ton primitif.	*La* mineur.
Tons relatifs d'*ut* majeur.	1° *Ré* mineur.	Tons relatifs de *La* mineur.	1° *Ut* majeur.
	2° *Mi* mineur.		2° *Ré* mineur.
	3° *Fa* majeur.		3° *Mi* mineur.
	4° *Sol* majeur.		4° *Fa* majeur.
	5° *La* mineur.		5° *Sol* majeur.

Par cette table on est en état de trouver les cinq tons relatifs de chaque gamme primitive.

Alle Tonarten sind der Haupttonart (*C dur*) verwandt, wenn sie gar kein Versetzungszeichen, oder nur ein einziges mehr haben. Daher gibt es für jede Grundtonart, sowohl *dur* wie *moll*, fünf verwandte Tonarten, wie aus folgender Tabelle zu ersehen ist:

	N° 1.		N° 2.
Haupttonart.	*C* dur.	Haupttonart.	*A* moll.
Verwandte Tonarten von *C* dur.	1tens *D* moll.	Verwandte Tonarten von *A* moll.	1tens *C* dur.
	2tens *E* moll.		2tens *D* moll.
	3tens *F* dur.		3tens *E* moll.
	4tens *G* dur.		4tens *F* dur.
	5tens *A* moll.		5tens *G* dur.

Diese Tabelle macht es leicht, zu jeder Grundtonart, die ihr zugehörigen 5 verwandten Tonarten aufzufinden.

42.) **Anmerkung des Übersetzers.** Für den angehenden Tonsetzer wird es keineswegs überflüssig seyn, wenn er sich diese Tabelle schriftlich in alle 24 Tonarten übersetzt, und dem Gedächtnisse so gut einprägt, dass er, besonders beim ruhig langsamen fantasieren, (sey es nun bloss mittelst fester oder gebrochener Accorde, oder auch mittelst verschiedener Melodien,) zuletzt gar nicht anders als auf diese naturgemässe und regelrechte Weise zu modulieren im Stande sey. Erst dann, wenn ihm das Gefühl für diese Ausweichungen zur zweiten Natur geworden seyn wird, kann er auch die fremdartigeren Modulationen in entferntere Tonarten, (die als musikalische Überraschungsmittel immer nur selten, und wohl motivirt anzuwenden sind,) nach ihrem wahren Werthe zu würdigen verstehen lernen.

Ainsi un ton relatif a un seul accident de plus ou un seul accident de moins que son ton primitif, ou tous les deux ont la même quantité d'accidens, comme *ré* majeur et *si* mineur son relatif (qui ont tous les deux deux dièses à la clef), ou, ce qui revient au même, *ut* majeur et *la* mineur son relatif (qui tous deux n'ont ni bémols ni dièses à la clef.)

Il faut moduler de préférence dans les tons relatifs et non dans des tons qui n'ont aucun rapport (ou un rapport trop faible) avec la gamme primitive, et qui sont tous les autres tons, hors les cinq indiqués. En ne modulant que dans les tons relatifs, on garde l'unité de sons et de gamme, avec une variété plus que nécessaire. C'est un grand art que de bien moduler et à propos avec les tons relatifs, et bien préférable à cette manie folle, extravagante, de parcourir dans un court espace, et d'une manière plus que bizarre, la plus grande partie de nos gammes, sans goût, sans génie, et sans aucun but raisonnable; ce qui blesse à la fois la raison et le sentiment des gens de goût, et ne sert qu'à fasciner les yeux des ignorans. Ainsi en modulant, il faut éviter le reproche que *Haydn* avait raison de faire, lequel est *de tomber avec la porte dans l'appartement, au lieu d'y entrer poliment et avec décence*.

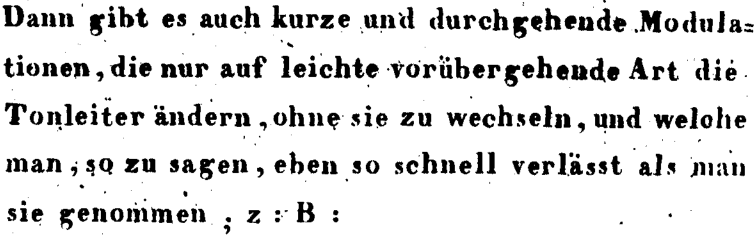
Il y a des modulations déterminées et des modulations passagères. Ainsi, quand une période se termine dans un ton relatif, et d'une manière qui décide parfaitement ce ton, la modulation est positive, comme, par exemple, la première période des deux romances de *Daleyrac*, et de *Della Maria*, indiquées plus bas. (Voy. O³ et Q³)

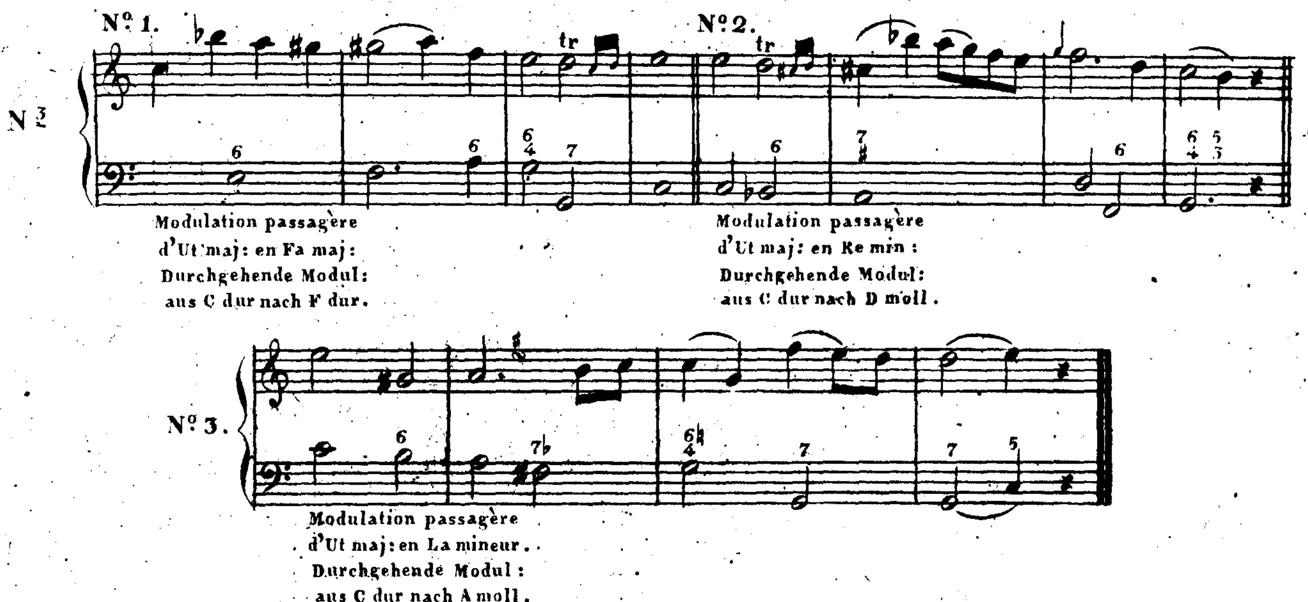
Also hat eine verwandte Tonart nur um ein Versetzungszeichen mehr oder weniger als ihre Grundtonart, oder beide haben eine gleiche Anzahl von Versetzungszeichen, wie *D-dur* und *H-moll*, sein Verwandter, (welche beide 2 ♯ vorgezeichnet haben) oder, was dasselbe ist, *C dur* und *A moll*, dessen Verwandter, (welche beide weder ♭ noch ♯ als Vorzeichnung bekommen).

Man muss zum Modulieren diese verwandten Töne besonders denjenigen vorziehen, welche gar keine, oder nur eine schwächere Beziehung mit der Haupttonart haben, und wozu alle andern zu rechnen sind, wenn man jene 5 ausnimmt. Jndem man nur in die verwandten Tonarten ausweicht, bewahrt man die Einheit der Töne und Tonarten, mit einer mehr als nöthigen Abwechslung. Es ist eine grosse Kunst, gut und mit gehörigem Masse nach den verwandten Tonarten zu modulieren, und jener sinnlosen, ungemessenen Sucht wohl vorzuziehen, im kurzen Zeitraume, auf eine mehr als ungereimt seltsame Weise den grössten Theil unserer Tonarten, ohne Geschmack, ohne Genie, und ohne einen vernünftigen Zweck durchzuwühlen; was zu gleicher Zeit den Verstand und das Gefühl aller Leute von Geschmack beleidigt, und nur die Augen der Unwissenden zu blenden dient. Man muss beim Modulieren also den Vorwurf vermeiden, den *Haydn* mit Recht aussprach, indem er dieses ein: *„Mit der Thür ins Haus fallen, anstatt auf artige und anständige Art einzutreten"* benannte.

Es gibt bestimmte (entschiedene) und vorübergehende Modulationen. Wenn also eine Periode in einer verwandten Tonart auf eine Weise schliesst, welche diese Tonart entschieden festsetzt, so ist die Modulation eine bestimmte, wie, z. B: die erste Periode der zwei Romanzen von *Dalcyrac* und *Della Maria*, die weiter unten (siehe O³ und Q³) vorkommen.

Il y a ensuite des modulations courtes et passagères, qui ne font qu'altérer la gamme d'une manière légère, sans la changer, et qu'on quitte, pour ainsi dire, aussitôt qu'on les prend; par exemple:


Dann gibt es auch kurze und durchgehende Modulationen, die nur auf leichte vorübergehende Art die Tonleiter ändern, ohne sie zu wechseln, und welche man, so zu sagen, eben so schnell verlässt als man sie genommen; z: B:



Ces petites modulations passagères servent à varier un peu les sons d'une gamme qu'on ne veut pas abandonner.

La Mélodie, en modulant, a besoin que l'Harmonie la seconde. La Mélodie seule rend les modulations douteuses, et par conséquent avec trop peu d'attrait et trop peu d'énergie: c'est là principalement où la Mélodie appelle à son secours sa sœur l'Harmonie.

Revenons aux Mélodies de deux périodes.

La première période de ces espèces de Mélodies peut terminer le morceau, s'il est en *ut majeur*: par exemple 1º en *ut majeur*, ou dans la *tonique*; 2º en *sol majeur*, ou dans la dominante; 3º en *mi mineur*, ou dans la *médiante*; et si le morceau est en *la mineur*, sa première période peut être terminée, 1º en *la mineur*, ou dans la *tonique*; 2º en *ut majeur*, ou dans la *médiante*; 3º en *mi mineur*, ou dans la *dominante*.

Ainsi, la première période dans chaque gamme a trois chances: ou de rester dans le ton primitif, ou de moduler à la dominante, ou enfin à

Diese kleinen Modulationen dienen dazu die Töne einer Tonleiter ein wenig zu verändern, ohne dass man die Haupttonart zu verlassen gedenkt.

Die modulierende Melodie hat nöthig, dass die Harmonie sie unterstütze. Die Melodie allein bringt die Modulationen nur zweideutig, und folglich mit zu wenig Reiz und Stärke hervor: hier ist es vorzüglich, wo die Melodie ihre Schwester Harmonie zu Hilfe rufen muss.

Kehren wir zu den zweigliederigen Melodien zurück.

Die erste Periode dieser Melodien-Gattung kann, wenn das Stück aus *C dur* geht, in folgenden Tonarten endigen: 1tens in *C dur*, oder in der *Tonica* selber; 2tens in *G dur*, oder in der *Dominanten-Tonart*; 3tens in *E moll*, oder in der *Mediante*; und wenn das Tonstück aus *A moll* geht, so kann die erste Periode endigen: 1tens in *A moll*, oder in der *Tonica*; 2tens in *C dur*, oder in der *Mediante*; 3tens in *E moll*, oder in der *Dominante*.

Also hat die erste Periode in jeder Tonart drei Wechselfälle: entweder im Grundtone zu bleiben, oder nach der Dominante, oder endlich nach der

la médiante. Il est préférable dans le ton majeur, de la terminer à la dominante; et dans les tons mineurs, à la médiante. En sortant de la tonique, de cette manière, la Mélodie reçoit plus de variété de sons, et par conséquent plus d'attrait; et, au lieu de rester sans cesse dans le même ton, elle se promène dans deux; ce qu'il faut principalement observer, lorsque les périodes sont longues et d'un mouvement lent.

Mediante überzugehen. Es ist in *Dur*_Tonarten vorzuziehen, in der Dominante, _und in *Moll*_Tonarten, in der Mediante dieselbe zu beschliessen. Indem man solchergestalt aus der Tonica heraustritt, erhält die Melodie mehr Abwechslung in den Tönen, und folglich mehr Anziehungskraft; und anstatt immer in einem und demselben Tone zu verweilen, bewegt sie sich in zweien; dieses muss besonders beobachtet werden, wen die Perioden lang, und von langsamer Bewegung sind.

43.) Anmerkung des Übersetzers. Manche geistreiche Tonsetzer neuerer Zeit haben versucht, selbst in kurzen Themas, (die man füglich unter dem allgemeinen Gattungsnahmen von *Ballet_Muzik* mitbegreifen kann,) die erste Periode in einer ganz fremden Tonart abzuschliessen. So z:B: *Beethoven* in seinen *Bagatellen*: (op.33.)



Allein selbst diese, hier so fremd klingende Modulation, ist, wenn auch indirekt, auf die obige Verwandtschaftsregel begründet. Denn *Beethoven* moduliert, in seiner Idee, eigentlich nach *G moll*, also nach einem, der *F_dur* Tonart verwandten Tone, und ergreift daher im 5ten Takte die Dominanten_Tonart von *G moll*, (nähmlich *D dur*) aber anstatt dann wirklich nach *G moll* überzugehen, verharrt er in *D dur*, und kehrt dann auf anderem Wege im 8ten Takte (durch *D moll*) nach *F dur* zurück. Auch hat er mit gutem Bedacht durch das beigesetzte *pp* das Grelle dieser Modulation gemildert. Aber imer ist eine solche Ausweichung als eine, nur sehr sparsam anzuwendende Laune anzusehen, die, besonders bei Gesangstücken, nur durch einen besonderen Wechsel des Textes gerechtfertigt werden könnte. Auch muss die ganze Melodie, sowohl durch ihren Charakter als durch ihre übrige Originalität, sich einer solchen Überraschung des Gehörs willig fügen.

Quand la première période module, la seconde module de même; la première sort du ton primitif avec son rhythme final, et la seconde retourne dans le ton primitif avec son rhythme initial et finit dans la tonique. La cadence de la première période (lorsque celle_ci module et se termine dans un des deux tons relatifs), quoique parfaite, n'est cependant qu'un trois_quarts de cadence, parce qu'elle laisse trop désirer le retour à la tonique.

Les petites ritournelles (qui forment souvent de petites périodes) qu'on place au commencement, à la fin et entre les périodes

Wenn die erste Periode moduliert, so moduliert die zweite ebenfalls; die erste schreitet aus ihrer Grundtonart bei dem Schlusse des Rhythmus, und die 2te kehrt mit ihrem beginnenden Rhythmus in die Grundtonart zurück und endet mit der Tonica. Die Cadenz der ersten Periode ist (im Fall sie nach einer der verwandten Tonarten moduliert und darin schliesst,) obwohl vollkommen, doch nur eine $\frac{3}{4}$_Cadenz, weil sie den Wunsch nach der Rückkehr der Grundtonart zu sehr aufregt.

Die kleinen Zwischenspiele, (die oft für sich kleine Perioden bilden,) welche man zu Anfang, zu Ende, und zwischen den Hauptperioden anbringt,

principales, comme dans les romances, et qui servent pour annoncer le commencement et la fin du morceau, et pour donner au chanteur le tems de reprendre haleine, ne sont qu'arbitraires et accessoires, et ne changent rien à la forme des airs à deux périodes. Ces ritournelles doivent être dans le caractère de l'air auquel elles appartiennent. J'ai souvent entendu d'assez bonnes mélodies qui étaient gâtées par un mauvais choix de ritournelles; c'est pourquoi il est à recommander qu'on les fasse de préférence avec les dessins de l'air même.

Après ces remarques, nous analyserons les morceaux suivans :

(wie in den Romanzen) und welche dazu dienen, den Anfang und den Schluss des Tonstückes zu verkünden, so wie auch dem Sänger Zeit zum Athemholen zu verschaffen, sind nur willkührliche Zusätze, welche in der Form der zweigliederigen Perioden nichts ändern. Diese Ritornelle müssen im Charakter des Gesanges seyn, zu dem sie gehören. Jch habe oft recht gute Melodien gehört, die durch üble Wahl von Zwischenspielen verdorben wurden; daher ist zu empfehlen, dass man diese vorzüglich aus den Umrissen des Gesangs selber bilde.

Nach diesen Bemerkungen werden wir folgende Beispiele zergliedern :

ROMANCE DE DELLA MARIA. ROMANZE VON DELLA MARIA.

Andante.

Ritournelle. Ritornell. — Rhythme de 4 mesures. Rhythmus von 4 Takten. — 1re Période. 1te Periode.

Lorsque dans une tour obscure ce jeune homme est dans la douleur, mon cœur guidé par la nature doit compatir à son malheur,

Son compagnon. Sein Begleiter. — 3/4 de Cad: 3/4 Cad:

Ritournelle. Ritornell. — 2d Période. 2te Periode. — Rhythme de 4 mesures. Rhythmus von 4 Takten.

si j'entends sa plainte touchante je deviens triste tout le jour; — 1/2 Cad:

le même. derselbe. — Cad: inter: Unterb: Cad: — Coda.

maman ne soit pas mécontente, la pitié n'est pas de l'amour, la — pitié n'est pas de l'amour.

Cad: parfi Vollkom: Cad: — Ritournelle. Ritornell.

Lorsqu'une Mélodie commence en levant avec la *seconde moitié* de la mesure, comme celle-ci, il faut que toutes les cadences tombent sur la première moitié de la mesure et non sur la seconde,

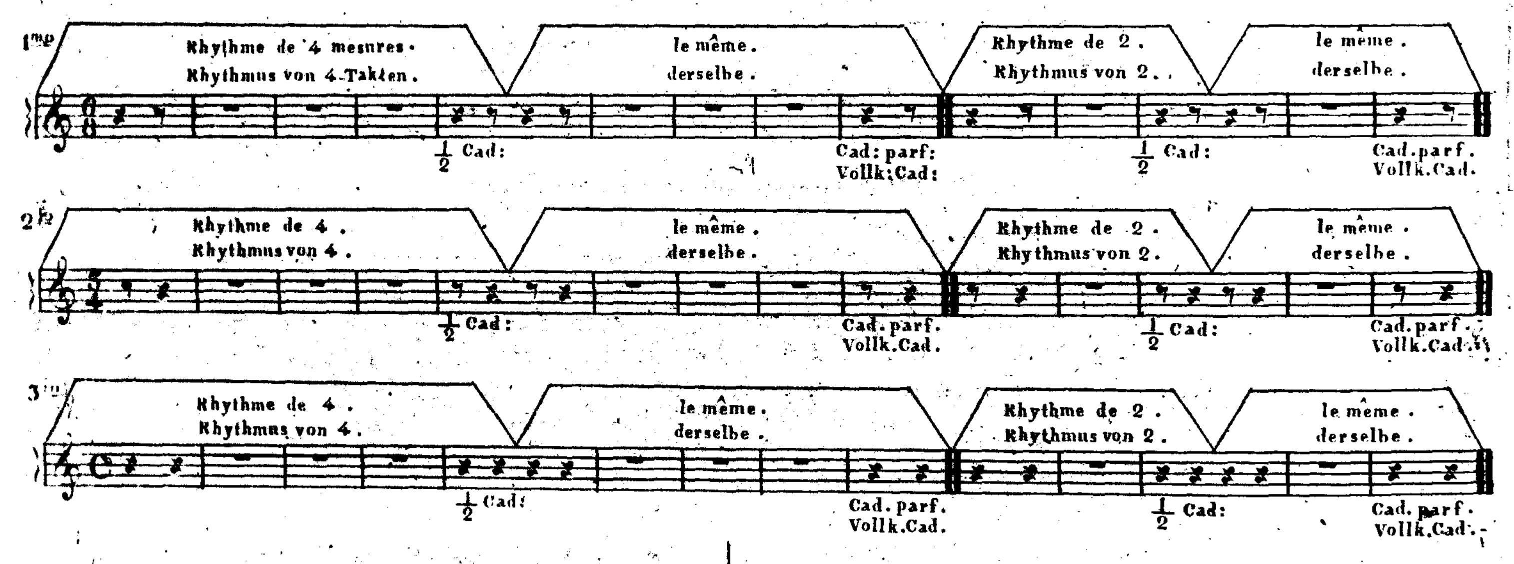
Wenn eine Melodie mit einem *halben Taktthell* (dem sogenannten *Aufstreich*) anfängt, wie diese hier, so müssen alle Cadenzen auf die erste Hälfte des Taktes fallen, und nicht auf die zweite, weil sonst

sans quoi le rhythme aurait une demi-mesure de trop; et au lieu d'un rhythme de quatre mesures, il serait de quatre mesures et demie; ce qui est une faute impardonnable, que des auteurs (ignorant les principes du rhythme) ont souvent commise. Toutes les phrases mélodiques, dans ce cas, doivent commencer avec la seconde moitié de la mesure (principalement dans les airs de ballets), comme on le peut voir dans le tableau suivant:

Tableau qui indique par des Pauses, les commencements et les fins du rhythme, lorsque le chant commence dans la seconde moitié des mesures suivantes.

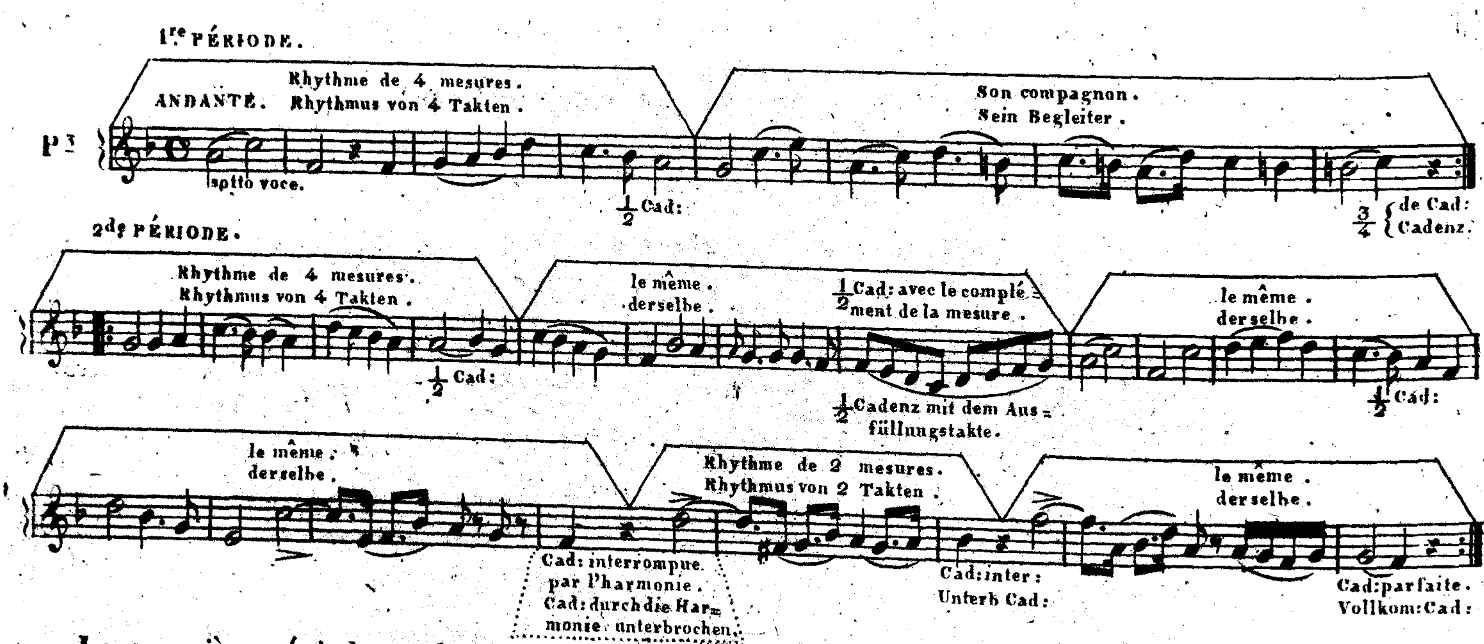
der Rhythmus um einen halben Takt zu viel enthielte; und anstatt eines 4=taktigen Rhythmus würde es einer von 4 $\frac{1}{2}$ werden; ein unverzeihlicher Fehler, den manche mit den Grundsätzen des Rhythmus unbekannte Tonsetzer häufig begangen haben. Alle melodische Phrasen müssen, in diesem Falle, mit der zweiten Hälfte des Taktes, (besonders in Tanz= und Ballet=Stücken) anfangen, wie man aus folgender Tabelle ersehen kann:

Tabelle, welche durch Pausen den Anfang und das Ende der Rhythmen anzeigt, wenn der Gesang mit der zweiten Hälfte der nachfolgenden Takte beginnt.



MARCHE RELIGIEUSE DE MOZART.

RELIGIÖSER MARSCH VON MOZART.



La première période est de huit mesures, la seconde de vingt; chaque période est répetée.

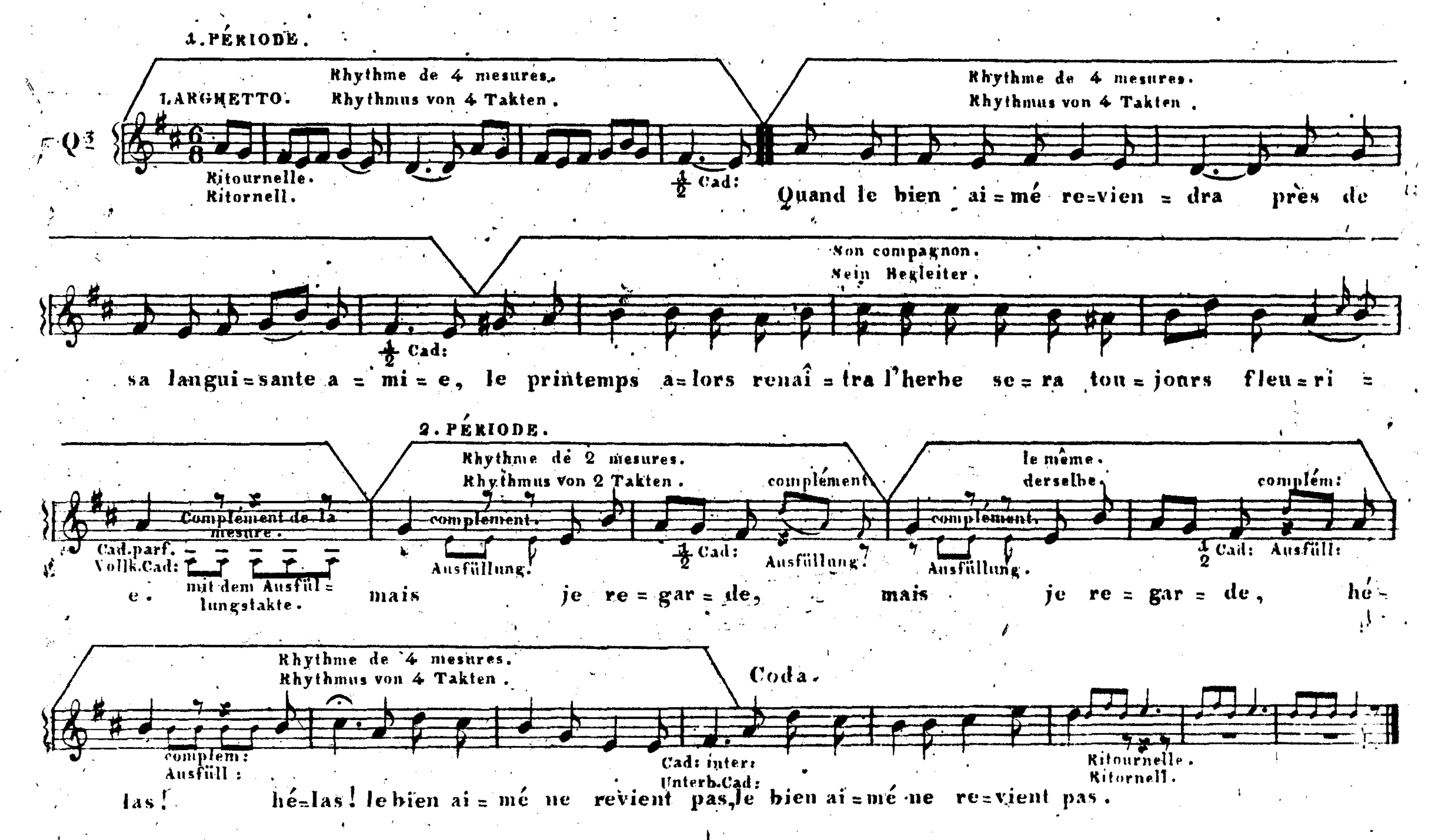
Die erste Periode ist von 8 Takten, die zweite von zwanzig; jede Periode ist wiederhohlt.

On voit par-là que la seconde période peut être plus longue (selon les idées) que la première, mais il n'est point convenable de faire le contraire. Les deux périodes peuvent être aussi de même longueur, ce qui se pratique principalement dans les airs de ballets.

Man sieht hieraus, dass die zweite Periode (je nachdem die Jdeen sind) länger seyn kann, als die erste; aber das Gegentheil wäre nicht schicklich. Dagegen können beide Perioden von gleicher Länge seyn, was vorzüglich in Balletsätzen statt findet.

ROMANCE DE DALEYRAC.

ROMANZE VON DALEYRAC.



Cette forme de deux périodes est la plus convenable pour une véritable romance. *Daleyrac*, plus qu'aucun autre compositeur, possédait le talent et le génie d'inventer des chants heureux, neufs et touchans dans ce genre.

Für eine wirkliche Romanze ist diese Form beider Perioden die schicklichste. *Daleyrac* besass, vor vielen andern Tonsetzern, das Talent und die Gabe, glückliche, neue, und rührende Gesänge in dieser Gattung zu erfinden.

THÊME D'UN ANDANTE D'HAYDN.

THEMA EINES ANDANTE VON HAYDN.





Ce thème forme une Mélodie complète, qui serait suffisante pour une romance, ou un air de ballet, et non pour un morceau de musique instrumentale.

Si Daleyrac avait le talent de faire de jolies romances, Haydn possédait le génie de créer une quantité infinie de thèmes neufs, heureux et intéressans; mais il avait encore outre cela le grand secret de développer un thème de ce genre avec toutes les ressources de son art, avec un intérêt puissant, un génie supérieur, un tact rare, un goût exquis. Ses symphonies et ses quatuors sont remplis de pareils chefs-d'œuvre.

Dieses Thema bildet eine vollständige Melodie, welche für eine Romanze, oder ein Ballet-Stück hinreichend wäre, obwohl nicht für ein Instrumental-Stück.

Wenn Daleyrac das Talent besass, artige Romanzen zu erfinden, so hatte Haydn das Genie, eine unzählbare Menge von neuen, glücklichen und geistreichen Thema's zu erschaffen; aber er besass überdiess noch das grosse Geheimniss, ein Thema dieser Art mit allen Hilfsmitteln seiner Kunst, mit einer mächtigen Anziehungskraft, mit überwiegendem Geiste, mit einem seltenen Schicklichkeitsgefühl, mit dem feinsten Geschmack zu entwickeln. Seine Sinfonien und Quartetten sind mit ähnlichen Meisterzügen angefüllt.

MARCHE RELIGIEUSE DE GLUCK, DANS ALCESTE.

RELIGIÖSER MARSCH AUS GLUCKS ALCESTE.



Souvent on prend deux Mélodies différentes, dont l'une (la première) dans le ton primitif, et l'autre dans un ton relatif; ou bien, si la première Mélodie est majeure, la seconde peut être

Oft nimmt man zwei verschiedene Melodien, worunter die erste in der Haupt-, die zweite in einer verwandten Tonart; oder auch, wenn die erste *Dur* ist, so kann die zweite (in derselben Tonart)

mineure du même ton, et vice versá ; comme on peut le voir par la table suivante :

1re Mélodie en *Ut majeur.*	2de Mélodie en *Ut mineur.*
En *Ut majeur*,	En *La mineur*,
en *Ut majeur*,	ou en *Fa majeur*,
en *Ut majeur*.	ou en *Sol majeur*.
1re Mélodie en *Ut mineur.*	**2de Mélodie en *Ut majeur.***
En *Ut mineur*,	En *Mi bémol*,
en *Ut mineur*,	ou en *Fa mineur*,
en *Ut mineur*.	ou en *Sol mineur*.

Voyez dans T3 un exemple de deux Mélodies unies ensemble.

moll seyn, und umgekehrt ; wie man aus folgender Tabelle sehen kann :

1te Melodie in *C dur.*	2te Melodie in *C moll.*
Jn *C dur*,	Jn *A moll*,
in *C dur*,	oder in *F dur*,
in *C dur*.	oder in *G dur*.
1te Melodie in *C moll.*	**2te Melodie in *C dur.***
Jn *C moll*,	Jn *Es dur*,
in *C moll*,	oder in *F moll*,
in *C moll*.	oder in *G moll*.

Man sehe das nachfolgende Beispiel, wo zwei Melodien vereinigt sind.



On voit dans la seconde période de la première Mélodie de cet exemple, un rhythme extraordinaire de dix mesures; mais comme il est divisible en cinq parties égales (c'est-à-dire de 2-2-2-2-2), il ne nous choque point. La modulation dans le même rhythme est hasardée, parce qu'elle se fait dans un ton qui n'est point rélatif et dans un espace trop court; elle ne peut acquérir son véritable charme que par l'Harmonie qui l'accompagne: considérée sous le seul rapport mélodique, elle est vague et incertaine.

On marie et on répète alternativement deux Mélodies de la sorte: 1° dans les airs de ballets; 2° dans les *andante* des symphonies et des quatuors; mais ici on les varie chaque fois qu'on les répète, comme on peut le voir, dans les ouvrages de *Haydn*, qui en donna les meilleurs modèles; 3° dans de certains couplets propres à cela. Dans ces deux derniers cas, ce n'est presque toujours que de majeur en mineur, ou de mineur en majeur qu'on procède.

Pour marier deux Mélodies de la sorte, il faut qu'elles aient un rapport intime entr'elles, et qu'elles ne blessent point l'unité toujours si nécessaire à un bon morceau de Musique.

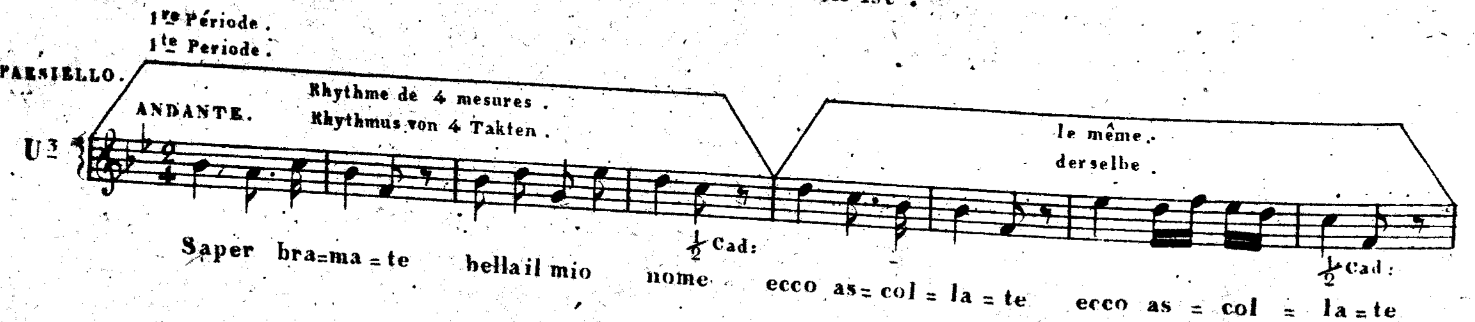
Nous avons vu qu'il n'est pas difficile d'ajouter des membres à une période, et de lui donner par là une étendue quelconque: de même il est facile d'ajouter une période à une autre, et de prolonger la Mélodie. Ainsi, une seule période répétée avec de légers changemens, peut donner une autre période, comme, par exemple, dans le morceau suivant de *Paesiello*, où la seconde période n'est qu'une émanation de la première.

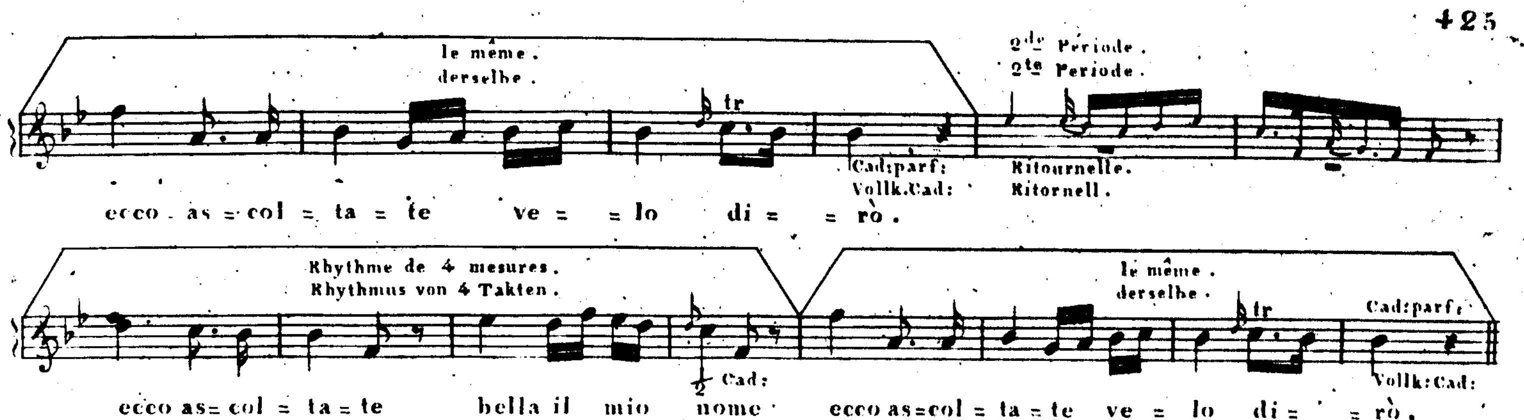
Jn der zweiten Periode der ersten Melodie dieses Beispiels sieht man einen ungewöhnlichen Rhythmus von 10 Takten; aber da er in fünf gleiche Theile theilbar ist, (nähmlich 2-2-2-2-2), so beleidigt er uns nicht. Die Modulation ist in diesem selben Rhythmus gewagt, weil sie in einer nicht verwandten Tonart, und in zu kurzem Zeitraume geschieht; sie kann ihren wahren Reiz erst durch die, sie begleitende Harmonie erhalten: nur vom melodischen Gesichtspunkte betrachtet, ist sie zweideutig und unbestimmt.

Zwei solche Melodien werden in folgenden Fällen mit einander verbunden und abwechselnd wiederhohlt: 1tens in den Ballet-Tänzen; 2tens in den *Andante's* der Sinfonien und Quartetten; aber hier werden sie bei jeder Wiederhohlung varirt, wie man in *Haydn's* Werken sehen kann, der hierüber die bessten Muster gab; 3tens in gewissen, hiezu geeigneten Strophen-Liedern. Jn diesen beiden letzten Fällen moduliert man fast immer nur von *dur* nach *moll*, und von *moll* nach *dur*.

Um zwei Melodien auf diese Art zu vereinigen, müssen beide zu einander dergestalt passen, dass sie die, einem guten Tonstücke immer so nöthige Einheit nicht verletzten.

Wir haben gesehen, dass es nicht schwer ist zu einer Periode noch Glieder beizufügen, und ihr dadurch eine beliebige Ausdehnung zu geben; eben so leicht ist es, eine Periode einer andern beizufügen, und die Melodie zu verlängern. So kann eine einzige Periode, mit leichten Veränderungen wiederhohlt, eine zweite Periode bilden, wie z.B. folgender Gesang von *Paesiello*, wo die zweite Periode nur ein Abbild der ersten ist.





Le second et le troisième couplets de cet air (dont la Mélodie par extraordinaire diffère de celle du premier couplet), ont de même une Mélodie de deux périodes. Mais comme la première période se termine ici à la dominante, elle diffère par-là de la seconde, qui finit sur la tonique.

Die zweite und dritte Strophe dieses Liedes, (wo die Melodie ausnahmsweise von der Melodie der ersten Strophe abweicht,) haben ebenfalls eine Melodie von zwei Perioden. Aber da die erste Periode hier mit der Dominante endigt, so weicht sie dadurch von der zweiten ab, welche mit der Tonica schliesst.



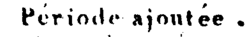
Souvent une Mélodie n'a que deux périodes principales, et on lui ajoute (comme une espèce de *coda*) une ou deux petites périodes, pour ainsi dire, d'une manière arbitraire. Cela peut se faire pour terminer une Mélodie avec plus d'éclat, plus de force, et d'une manière plus décisive et plus piquante. Nous appellerons ces dernières, des *périodes ajoutées*, pour les distinguer des *périodes principales*; car les périodes ajoutées ne sont rien isolément, et ne peuvent avoir lieu que par rapport aux périodes principales. Ces dernières forment la Mélodie et en contiennent le corps, tandis que les autres ne font que prolonger la même Mélodie d'une manière arbitraire, comme nous l'avons remarqué.

Oft besteht eine Melodie nur aus zwei Hauptperioden, und man fügt ihr, (als eine Art *Coda*) noch eine oder zwei kleine Perioden, gewissermassen willkührlich, bei. Dieses geschieht, um eine Melodie auffallender, kräftiger, und auf eine bestimmtere und anziehendere Art zu beschliessen. Wir werden diese letzteren *Anhangsperioden* nennen, um sie von den *Hauptperioden* zu unterscheiden; denn diese Anhangsperioden sind, einzeln für sich, nichts, und können nur in Bezug auf die Hauptperioden statt finden. Diese letzteren bilden die Gestalt der Melodie, während die andern sie nur beliebig verlängern, wie wir bemerkt haben.

(Voy. X³), où les deux premières périodes de ce morceau contiennent la Mélodie, et le reste n'est qu'une espèce de coda.

Man sehe folgendes Beispiel, wo die zwei ersten Perioden die Melodie vollständig enthalten, und das übrige nur eine Art von Anhang (*Coda*) ist.



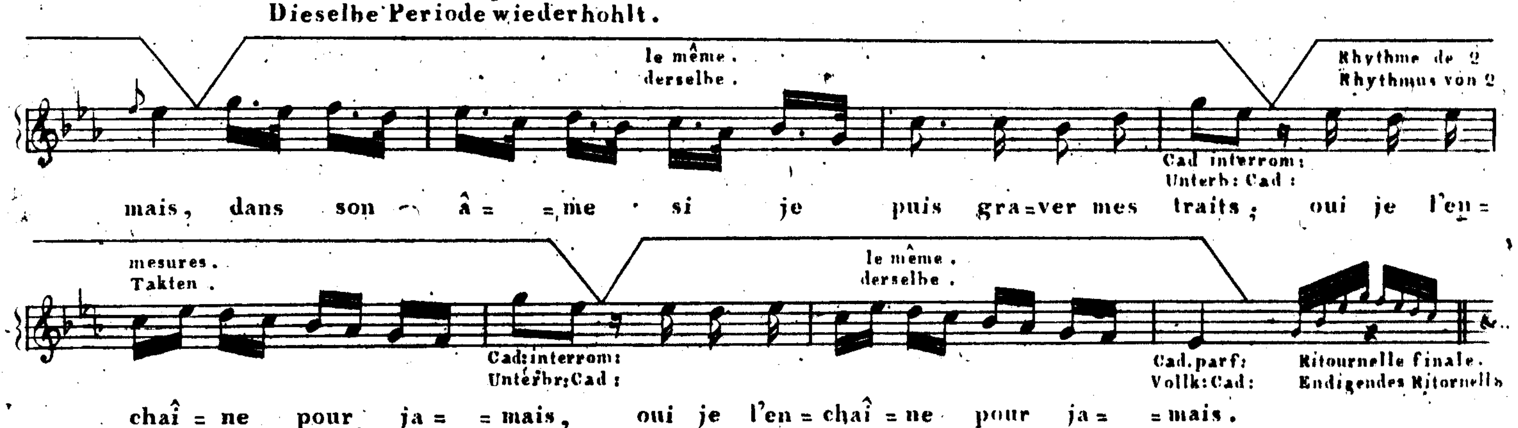


Anhangsperiode .



â = me malgré lui gra = ver mes traits, je l'en = chaî = ne, je l'en = chaîne pour ja-

Même Période répétée .
Dieselbe Periode wiederhohlt .



mais, dans son â = = me si je puis gra = ver mes traits, oui je l'en =

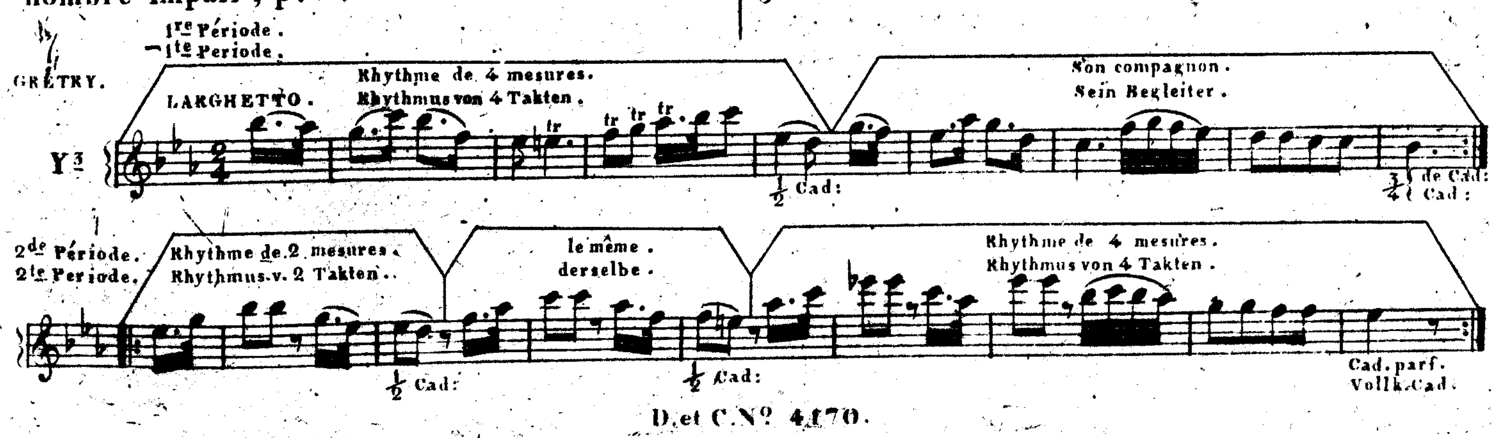
chaî = ne pour ja = = mais, oui je l'en = chaî = ne pour ja = = mais .

Le rhythme de cet air est fort varié et d'une manière ingénieuse, il mérite d'être particulière= ment remarqué : il marche de 5 - 5 - 2 - 2 - 2 - 2 - 4 - 2 - 2 - 5 - 5 - 2 - 2 - 3 - 3 - 2 - 2 . Ainsi cet air est un exemple de rhythmes de 2, 3, 4 et 5 me= sures .

La première période de cet air a plus qu'un trois quarts de cadence, parce qu'elle reste longtems dans la gamme de la dominante : elle l'affermit suffisamment, en sorte qu'elle fait oublier pour un moment le ton primitif . Le mélange des rhythmes comme dans ce morceau n'a pas lieu dans les airs de ballets et dans les marches, soit d'un mouvement lent, soit d'un mouvement précipité : le rhythme de ces derniers airs est toujours carré, c'est-à-dire 4 - 4 - 2 - 2 - 4 - 4, &c..., où l'on évite les rhythmes de nombre impair, p. e.

Der Rhythmus dieses Gesangs ist stark und auf geniale Art varirt, und verdient besonders beach= tet zu werden : er schreitet folgendermassen fort : 5-5-2-2-2-2-4-2-2-5-5-2-2-3-3-2-2 . Also gibt die= ser Gesang das Beispiel von 2=, 3=, 4=, und 5 = taktigen Rhythmen .

Die erste Periode dieses Gesangs hat mehr als eine $\frac{3}{4}$ = Cadenz, weil sie lange in der Dominanten = Tonart verharrt : sie befestigt selbe so sehr, dass sie auf einen Augenblick die Grundtonart verges = sen macht . Die Mischung der Rhythmen in diesem Tonstücke wird weder in der Tanzmusik, noch in den Märschen, weder im langsamen noch im schnel= len Tempo, angewendet : der Rhythmus dieser letz= ten Gattungen ist immer *gerade*, nähmlich 4 - 4 - 2 - 2 - 4 - 4 &c... indem man da die Rhythmen von un= gerader Zahl stets vermeidet, z. B.



La demi-cadence sur la note *mi* bécarre dans la quatrième mesure de la seconde période (de cet exemple), quoique tout-à-fait hors de la gamme, n'est pas moins une demi-cadence, prise mélodiquement et harmoniquement. Elle est sensible, parce qu'il y a ici une modulation passagère de *mi* bémol en *fa* mineur, et parce que le premier membre de cette période est entièrement répété par la transposition, ce qui établit une comparaison parfaite entre ces deux membres; en sorte que si le premier membre fait une demi-cadence, l'autre la doit faire aussi.

SUR LES MÉLODIES DE TROIS PÉRIODES PRINCIPALES.

On a senti qu'une première période bien trouvée et qui est suivie d'une seconde, pouvait être répétée après celle-ci avec intérêt. En conséquence, on fait des Mélodies conçues de la manière suivante:

Première période, Seconde période,
Troisième période, ou répétition de la première.

Les Italiens appellent cette coupe *un rondeau*, lors même que le mouvement en est fort lent. Souvent on lui donne aussi le nom de *cavatine*. On peut appeller la première période le *thème*.

RÈGLES POUR LES MODULATIONS DE CETTE SORTE D'AIRS.

1º Si le morceau est majeur (par exemple en *ut* majeur), la première période (et par conséquent la troisième) restent dans le ton primitif et n'en sortent pas, ou il faudrait que cela ne fût que passagèrement. La seconde période module à la dominante, et y reste; fort rarement on la termine à la médiante ou à la tierce du ton, (comme ici en *mi* mineur).

2º Si le morceau est en mineur (par exemple, *la* mineur), la première et la troisième périodes

Die Halbcadenz auf dem *Es* in dem vierten Takte der zweiten Periode dieses Beispiels, bildet, obschon keineswegs zur Tonart gehörig, doch melodisch und harmonisch genommen nichts destoweniger eine Halbcadenz. Sie ist fühlbar, weil hier eine durchgehende Modulation von *Es* nach *F moll* statt findet, und weil das erste Glied dieser Periode in anderer Versetzung völlig wiederhohlt erscheint, was dann zwischen beiden Gliedern eine vollkommene Gleichheit hervorbringt, so dass, wenn das erste Glied eine Halbcadenz macht, das zweite sie ebenfalls machen muss.

ÜBER DIE MELODIEN VON DREI HAUPTPERIODEN.

Man hat gefühlt, dass eine wohlerfundene erste Periode, nach welcher eine zweite folgt, sich dann mit Wirkung nach dieser zweiten wiederhohlen lässt. Also bildet man Melodien auf folgende Art:

Erste Periode, Zweite Periode,
Dritte Periode, oder Wiederhohlung der ersten.

Die Jtaliener nennen diese Zusammenstellung ein *Rondo*, selbst wenn es in sehr langsamer Bewegung vorzutragen ist. Oft gibt man ihm auch den Namen *Cavatine*. Die erste Periode kann man *das Thema* nennen.

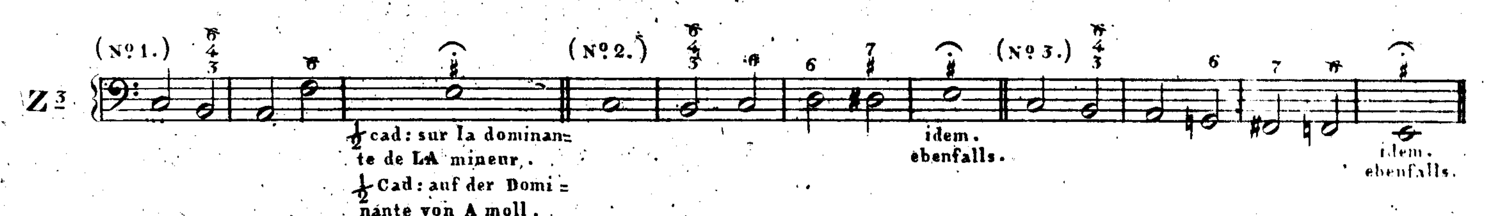
REGEL FÜR DIE MODULATIONEN DIESER GATTUNG VON GESÄNGEN.

1tens Wenn das Stück aus *dur* (z.B. aus *C-dur*) geht, so bleibt die erste, (und folglich auch die dritte) Periode in der Haupttonart, ohne aus derselben herauszutreten, (es müsste denn nur vorübergehend seyn). Die zweite Periode moduliert in die Dominante, und verbleibt da; sehr selten endigt man sie in der Mediante oder in der Terz der Haupttonart, (wie von *C dur* nach *E moll*).

2tens Wenn das Stück aus *moll* (z.B. *A moll*) geht, so bleibt die erste, wie die dritte Periode in dieser

restent dans ce ton, et la seconde module et reste dans la médiante (par exemple ici en *ut* majeur). Mais après cette seconde période on fait presque toujours une petite modulation en guise d'une demi-cadence sur la dominante du ton primitif, p.e.

Tonart, und die zweite moduliert und bleibt in der Mediante, (also z.B. von *A moll* nach *C dur*.) Aber nach dieser Periode macht man fast immer eine kleine Modulation in der Form einer Halbcadenz auf der Dominante der Haupttonart, z.B.



Il est important que la seconde période se trouve dans un autre ton que le ton primitif, sans quoi la Mélodie entière resterait dans le même ton, et produirait nécessairement monotonie de sons, de gammes et de cadences.

Après la seconde période on fait souvent un conduit pour reprendre le thème d'une manière plus piquante. Ce conduit est ou mesuré et prescrit par le compositeur, ou bien le chanteur l'invente et le fait d'une manière arbitraire. Souvent il se fait par l'orchestre seul. Quelquefois la voix en le faisant est en même tems accompagnée par l'orchestre. Dans tous ces cas, il faut que le conduit soit bien soigné, fait et exécuté avec goût et finesse, et alors il peut contribuer d'une manière fort intéressante au charme de la reprise du *thème*. (*)

Es ist wichtig, dass die zweite Periode sich in einem andern Tonart befinde als die Haupttonart ist, weil sonst die ganze Melodie in einer und derselben Tonart bliebe, und daher nothwendigerweise eine Monotonie der Töne, Tonleitern und Cadenzen hervorbrächte.

Nach der zweiten Periode bringt man oft einen *Führer* an, um das Thema auf eine anziehende Art wieder zu erreichen. Dieser Führer ist entweder taktartig und vom Tonsetzer vorgeschrieben, oder es ist auch bisweilen dem Sänger dessen Erfindung und willkührliche Ausführung überlassen. Manchmal ist die Stimme während dessen Vortrage vom Orchester accompagnirt. Jn allen diesen Fällen muss der Führer sorgsam erfunden, und mit Geschmack und Zartheit vorgetragen werden, und dann kann er auf sehr interessante Weise zu dem Reize der Wiederhohlung des *Thema's* beitragen. (*)

(*) J'ai entendu faire à un chanteur célèbre le conduit de la seconde période à la troisième, de la manière suivante, par des quarts de tons:

(*) Jch hörte einen berühmten Sänger den Führer von der zweiten zur dritten Periode auf folgende Art in Vierteltönen ausführen:



ce qui produisit sur les auditeurs un effet extraordinaire; on couvrit d'applaudissemens le chanteur habile.

Il serait à désirer que les chanteurs de profession se missent en état, à force d'exercice, d'exécuter les quarts de tons, soit en montant soit en descendant; car, de tous les instrumens musicaux, c'est la voix qui peut les pratiquer plus aisément.

Pour faciliter cet exercice, il faudrait leur construire une espèce de monocorde de vingt-quatre cordes, qui formerait une octave de vingt-quatre quarts de tons. Pour rendre ces sons justes, il faudrait les accorder avec deux diapasons qui différeraient entr'eux d'un quart de ton; ce qui [illegible]it facile à réaliser.

dieses machte auf die Zuhörer einen ungewöhnlichen Eindruck; man überschüttete den geschickten Sänger mit Beifall.

Es wäre wünschenswerth, dass die Gesangskünstler sich durch zweckmässige Übung die Geschicklichkeit erwürben, Vierteltöne auf- und abwärts vortragen zu können, denn unter allen musikalischen Jnstrumenten ist die Menschenstimme die geeigneteste, sie leicht hervorzubringen.

Um diese Übung zu erleichtern, müssten sie sich eine Art von Monochord, (Tastenistrument, etwa nach Art der Clavichorde) von 24 Saiten verfertigen lassen, welche eine Octave von 24 Vierteltönen bildeten. Um diesen Tönen die richtige Stimmung zu verschaffen, müssten sie nach zwei verschiedenen Stimmgabeln gestimt werden, die genau um einen Viertelton von einander abweichen. – Eine leicht auszuführende Sache.

Les compositeurs mettent en général beaucoup de soin à donner du charme et de l'intérêt mélodique à la première période ; mais ils ont tort de négliger si souvent la seconde.

Nous analyserons les morceaux suivans, faits avec trois periodes principales :

Die Tonsetzer geben sich gewöhnlich grosse Mühe, um der ersten Periode allen Reiz und alles melodische Jnteresse zu geben ; aber mit Unrecht vernachlässigen sie so häufig die zweite.

Folgende, aus drei Hauptperioden bestehenden Stücke, werden wir nun zergliedern :



L'harmonie, qui accompagne la 1re et la 3me Période de cet air étant comme il suit :

Die Harmonie, welche die erste und dritte Periode dieses Gesangs begleitet, ist, wie folgt :



Il est évident qu'il n'y a point de demi-cadence ni dans la 2me et 7me mesure ni dans la 6me et 8me, et que parconséquent la première période n'a qu'un seul rhythme, car sans une demi-cadence au moins, la fin du rhythme ne peut être sensible.

Es ist klar, dass es weder in dem 2ten und 7ten, noch in dem 6ten und 8ten Takte eine Halbcadenz gibt, und dass also die erste Periode nur aus einem einzigen Rhythmus besteht; denn ohne eine Halbcadenz wenigstens, kann das Ende eines Rhythmus nicht fühlbar seyn.

La ritournelle de cet air qui fait une période ajoutée, ne compte pas ici, parce qu'on pourrait s'en dispenser, comme on le fait dans les rondeaux composés pour les instrumens. D'ailleurs cette ritournelle n'est qu'une répétition de la première période du chant, qui commence avec les paroles : *Lungi da te*, &c...

Das Ritornell dieses Gesangs, welches eine Anhangsperiode bildet, wird hier nicht gerechnet, weil man es auch weglassen könnte, wie in den, *für Instrumente*, (z.B. Pianoforte) componirten Rondo's auch wirklich meistens geschieht. Überdiess ist dieses Ritornell nur die Wiederhohlung der ersten Gesangsperiode welche mit den Worten anfängt : *Lungi da te*, &c...

La première période du même air est admirable. La seconde période a moins d'attraits par rapport à la première. Cette dernière est moins neuve et ressemble trop à beaucoup d'autres, quoiqu'elle soit régulière. Le rhythme de la première période est fort long, en égard au mouvement de l'air, qu'on chante d'une manière fort lente. Comme ce rhythme se laisse partager symétriquement en petites parties égales, et bien distinctes les unes des autres, (ce que tout rhythme de plus de cinq mesures doit observer), cela remplace en partie les demi-cadences, et produit même un très-bon effet. Les divisions de ce rhythme sont 2-2-2-2-4.

Die erste Periode dieses Gesangs ist vortrefflich. Die zweite Periode ist, mit der ersten verglichen, weniger anziehend. Diese letzte ist weniger neu und gleicht, obwohl regelmässig, zu sehr vielen andern. Der Rhythmus der ersten Periode ist sehr lang, in Rücksicht auf das Tempo des Gesangs, welches sehr gedehnt vorgetragen wird. Da dieser Rhythmus sich symmetrisch in kleine, gleiche und von einander wohl unterschiedene Theile abtheilen lässt, (was bei jedem, mehr als 5-taktigen Rhythmus beobachtet werden muss,) so ersetzt dieses zum Theil die Halbcadenzen, und bringt sogar eine recht gute Wirkung hervor. Die Abtheilungen dieses Rhythmus sind 2-2-2-2-4.





La seconde période est encore ici de peu d'intérêt, comme Mélodie, et même ce n'en est pas du tout ; ce n'est que de la déclamation mesurée, tandis que la première période est véritablement du chant. Il y a trois causes qui font que la deuxième période n'équivaut pas à la première, et qui sont : (1°) le rhythme n'en est pas observé, parce qu'il varie à chaque moment, n'a nulle part de compagnon, et par conséquent est sans symétrie : il marche de 4-2-3-6. Le dernier de ces quatre rhythmes doit être divisible en deux ou trois parties égales (comme nous l'avons observé), et ici il ne l'est point ; car il ne peut être divisé qu'en 2-1-3, c'est-à-dire en trois parties inégales. (2°) Les modulations sont trop fréquentes, et se succèdent trop rapidement ; (ce qu'il faut éviter dans une seule période,

Auch hier ist die zweite Periode, als Melodie, von wenigem Jnteresse, oder vielmehr von gar keinem; es ist mehr eine, in Takte getheilte Declamation, während die erste ein wirklicher Gesang ist. Es gibt drei Ursachen, wesshalb die zweite Periode der ersten nicht gleich kommt, und diese sind: (1tens) der Rhythmus ist darin nicht beobachtet, weil er jeden Augenblick sich verändert, nirgends einen Begleiter hat, und folglich ohne Symmetrie ist: er schreitet fort in: 4-2-3-6. Der letzte dieser 4 Rhythmen soll, (wie wir gelehrt haben,) in zwei oder drei gleiche Theile abtheilbar seyn, und hier ist er es nicht; denn er kann nur abgetheilt werden in: 2-1-3, also in drei ungleiche Theile. 2tens Die Modulationen sind zu häufig, und folgen einander zu rasch nach; (was man in einer einzigen Periode,

principalement, quand elle n'a pas plus de quinze mesures, comme celle-ci). Ces modulations se font 1º de *la* majeur en *fa* dièse mineur; 2º et puis en *si* mineur; 3º et puis encore en *fa* dièse mineur; et 4º de *fa* dièse mineur en *ut* dièse mineur. Cela fait que la période n'a point d'unité de gamme, ou, pour mieux dire, qu'elle n'est dans aucune gamme déterminée; ce qui rend le chant vague et incertain, et ne peut avoir lieu dans une période véritablement mélodique. (3º) La valeur des notes n'y est point proportionnée: dans une partie des mesures de cette période il y a trop des notes, dans l'autre il y en a trop peu. Ainsi, si cette période a quelque intérêt, il est simplement harmonique; et en effet, elle est bien conçue sous ce rapport.

Il peut exister des cas où la troisième période est une répétition (soit en partie, soit en totalité) de la seconde, au lieu de la première, p. e.

besonders wenn sie, wie hier, aus nicht mehr als 15 Takten besteht, vermeiden muss). Diese Modulationen gehen: 1tens von *A dur* nach *Fis moll*; 2tens nach *H moll*; 3tens wieder nach *Fis moll*; und 4tens von *Fis moll* nach *Cis moll*. Dieses verursacht, dass dieser Periode die Einheit der Tonart mangelt, oder, besser zu sagen, dass sie in gar keiner festen Tonart befindlich ist; was daher den Gesang schwankend und ungewiss macht, und in einer wahrhaft melodischen Periode nicht statt finden darf. (3tens) Der Notenwerth ist da in keinem guten Verhältnisse: in einem Theile der Takte dieser Periode gibt es zu viel, in dem andern zu wenig Noten. Wenn also diese Periode Interesse erweckt, so ist es nur harmonisch; und in dieser Rücksicht ist sie allerdings wohlerfunden.

Es kann Fälle geben, wo die dritte Periode eine (theilweise oder völlige) Wiederhohlung der zweiten anstatt der ersten ist, z. B.





où les 12 dernières mesures de la 2de période sont répétées, et dont une 3me période finit avec la Mélodie. Dans ce cas, il faut que la première période finisse dans un autre ton, sans quoi toutes les trois se termineraient dans le même ton. Les mouvemens accélérés sont ici préférables aux mouvemens lents, parce que la même période d'un mouvement lent répétée de suite pourrait finir par nous ennuyer. Il faut que la seconde période soit ici de même intéressante, et qu'elle excite à l'écouter encore une fois avec le même intérêt. Comme dans la 4me et 8me mesures de ce morceau, la cadence est interrompue (parce que la Mélodie saute trop subitement de la note finale sur une autre note, ce qui efface le repos qu'une cadence parfaite exige), il s'ensuit que la période ne finit qu'avec la cadence parfaite en *sol*; et même sans ces cadences interrompues, la période ne pourrait pas être envisagée comme finie dans la 4me mesure, parce qu'elle y serait beaucoup trop courte, principalement dans un mouvement aussi vite; ce ne serait qu'un membre d'une période (et même un membre court), et non pas une période, quoique la forme d'une cadence mélodique y existe. C'est ainsi que notre sentiment le juge, comme nous l'avons déjà observé.

Il est facile d'ajouter à une, à deux, ou à toutes les trois périodes, d'autres petites périodes arbitraires, si on le jugeait à propos, et de faire par-là une Mélodie qui, au lieu de trois périodes, en aurait quatre, cinq, six et même plus. Ces petites périodes ajoutées seraient envisagées comme des *additions* arbitraires à des périodes principales.

wo die 12 letzten Takte der 2ten Periode wiederhohlt werden, und die 3te Periode mit der Melodie endet. In solchem Falle muss sich die erste Periode in einer andern Tonart schliessen, weil sonst alle drei in derselben Tonart enden würden. Das schnelle Tempo ist hier dem langsamen vorzuziehen, weil im letzteren dieselbe Periode, zweimal wiederhohlt, langweilig werden könnte. Die zweite Periode muss hier ebenfalls interessant seyn, um den Wunsch nach ihrer Wiederhohlung eben so zu erregen. Da in dem 4ten und 8ten Takte des obigen Beispiels die Cadenz unterbrochen wird, (indem die Melodie plötzlich von der Schlussnote auf eine andere springt, und dadurch den einer vollkommenen Cadenz zugehörigen Ruhepunkt stört) so folgt daraus, dass die Periode erst mit der vollkommenen Cadenz in *G* endigt; und selbst ohne jene unterbrochenen Cadenzen, könnte die Periode im 4ten Takte nicht als geschlossen angesehen werden, weil sie bis dahin, besonders in so schnellem Tempo, zu kurz wäre; und weil dieses sodann nur ein (und zwar auch kurzes) Glied einer Periode wäre, und nicht eine Periode selber, wenn sich auch da die Form einer melodischen Cadenz vorfindet. So urtheilt unser Gefühl, wie wir schon bemerkt haben.

Es ist leicht, einer, zweien, oder allen drei Perioden noch andere, kleinere und willkührliche beizufügen, im Falle man es angemessen findet, und dadurch eine Melodie zu bilden, die, anstatt drei Perioden, deren 4, 5, 6, und selbst noch mehrere enthielte. Diese kleinen, beigefügten Perioden wären als willkührliche *Zusätze* zu den Hauptperioden angesehen.

REMARQUES SUR LES MÉLODIES QUI ONT PLUS DE TROIS PÉRIODES.

Comme on ne peut marcher que de périodes en périodes, il s'ensuit que l'art du compositeur consiste, 1° à créer des périodes intéressantes; 2° à les marier d'une manière franche et naturelle; 3° à répéter à propos tantôt l'une, tantôt l'autre, soit dans le même ton, ou par transposition, soit en les altérant, c'est-à-dire en les alongeant ou en les raccourcissant, ou enfin en les variant; 4° à entrelacer de courtes périodes avec les longues d'une manière symétrique. Au moyen de ce que nous venons de dire, on peut créer des Melodies d'une étendue quelconque. On divise aussi des Mélodies en deux ou trois parties, dont chacune peut contenir différentes périodes. Nous donnerons ici des exemples avec l'analyse nécessaire de chaque morceau, qui mettra tout le monde à même d'entreprendre cette opération instructive sur une Melodie quelconque.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE MELODIEN, DIE MEHR ALS DREI PERIODEN ENTHALTEN.

Da man nur von Periode zu Periode fortschreiten kann, so folgt daraus, dass die Kunst des Tonsetzers darin besteht: 1tens dass er interessante Perioden erfinde, 2tens dass er sie mit einander auf eine natürlich ungezwungene Art verbinde; 3tens dass er zu rechter Zeit bald die eine, bald die andere wiederhohle, und zwar entweder in derselben Tonart, oder, durch Versetzung, in einer andern; oder auch durch Veränderungen, indem er sie bald verlängert, bald verkürzt, und überhaupt varirt; 4tens dass er kurze Perioden mit langen, auf symmetrische Weise abwechseln lässt. Mittelst des eben Gesagten kann man Melodien von jeder beliebigen Länge bilden. Auch theilt man manche Melodien in zwei oder drei Theile, wovon jeder verschiedene Perioden enthalten kann. Wir geben hier Beispiele mit der nöthigen Zergliederung eines jeden Stückes, wodurch jeder in den Stand gesetzt wird, dieselbe lehrreiche Analisirung mit jeder beliebigen Melodie vorzunehmen.

---

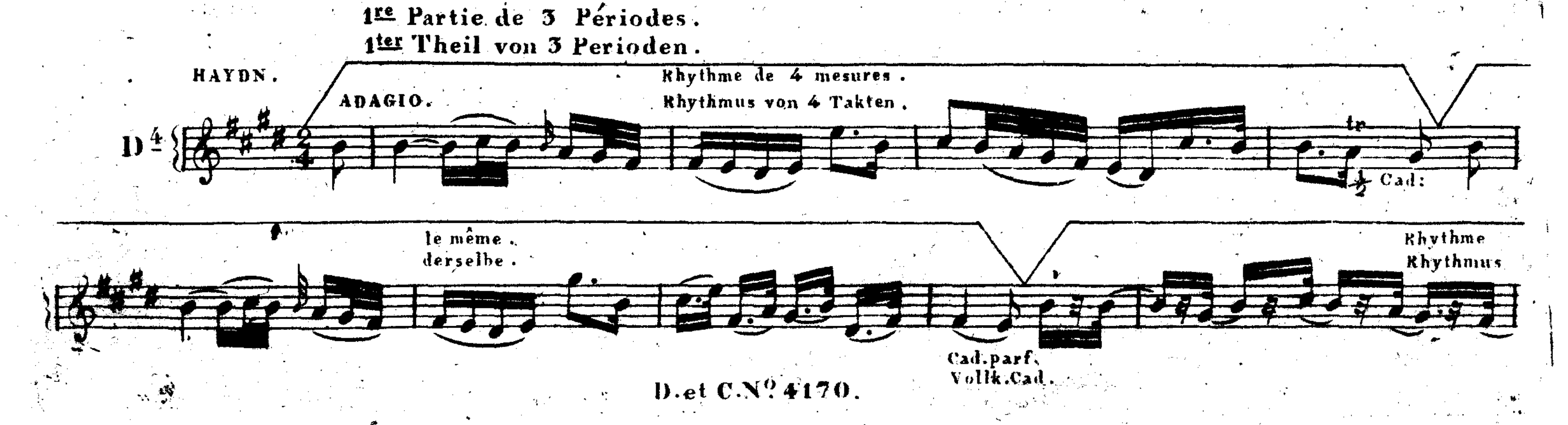
44. Anmerkung des Übersetzers. In meinem, dem 3ten Theil dieses Werkes beigefügtem Zusatze habe ich durch die Analysirung der Beethoven'schen Sonate, Op: 53, (Seite 324) angedeutet, auf welche Art der Schüler die Grundmelodie eines jeden Musikstückes auf die klarste und nützlichste Art von jedem zufälligen Schmucke entkleiden, und nach ihrem wahren Gehalte studieren soll. Um die Eigenthümlichkeiten eines jeden klassischen Tonsetzers in Rücksicht auf den Bau der Umrisse, Glieder, Perioden, und vorzüglich der Symmetrie und der Rhythmen, genau kennen zu lernen, kann nichts vortheilhafter seyn, als wenn der Schüler recht viele gute Compositionen *jeder Gattung* auf selbe Weise sich schriftlich vereinfacht, und sodann in jeder Beziehung studiert.

I.

ADAGIO DE HAYDN DIVISÉ EN DEUX PARTIES PRINCIPALES.

I.

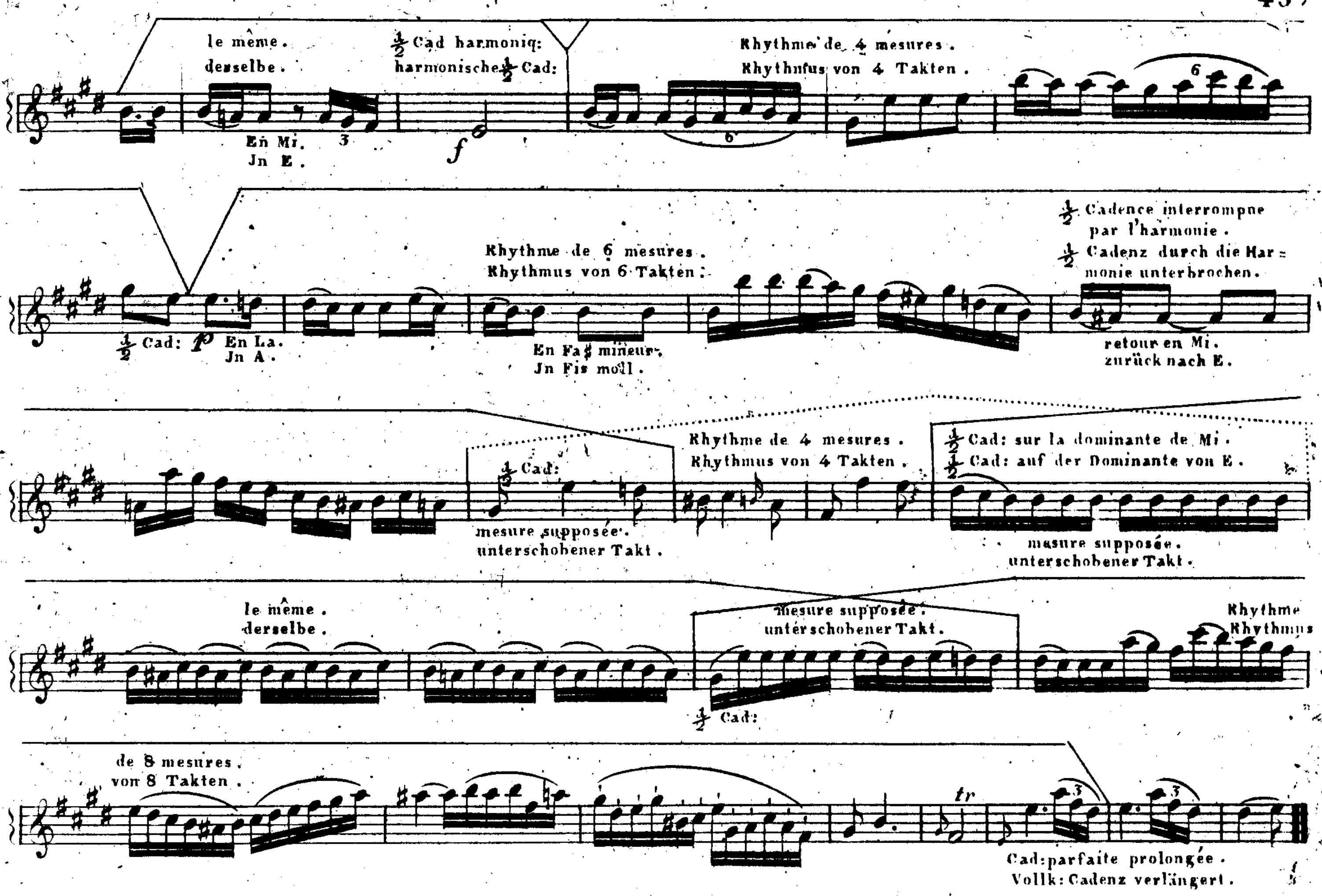
ADAGIO VON HAYDN, IN ZWEI HAUPTTHEILE ZERTHEILT.





(*) Cette demi-cadence est sensible malgré la continuation des triolets, qui ne font que la prolonger; il faut s'imaginer cette demi cadence comme étant écrite de la sorte: [musical example] cette même remarque est en même temps applicable à la demi cadence dans la 30ème mesure de la 2de partie de ce morceau.

(*) Ungeachtet der fortdauernden Triolen ist die Halbcadenz fühlbar, da sie durch jene Triolen nur verlängert wird. Man muss diese Halbcadenz sich als folgenderweise geschrieben vorstellen: [musical example] dieselbe Bemerkung ist zugleich auf die Halbcadenz im 30sten Takt des 2ten Theils dieses Tonstückes anwendbar.



Comme dans un morceau de cette étendue il faut souvent moduler, et qu'il est quelquefois douteux de savoir précisément dans quel ton l'on est (sans l'Harmonie qui l'accompagne), nous en indiquerons les modulations dans les exemples mêmes.

Le rhythme de cet Adagio marche de la manière suivante:

Première partie. 4, demi-cad. – 4, cad. parf. – 4, demi-cad. – 4, cad. parf. – 8, demi-cad. – 4, demi-cad. – 4 – 8, cad. parf. avec deux mesures de supplément ou de prolongation.

Seconde partie. 4, demi-cad. – 3, demi-cad.(*) – 4, demi-cad. – 2 – 2 – 2, demi-cad. – 4, demi-cad. – 6, demi-cad. – 4, demi-cad. – 4, demi-cad. – 8, cad. parf. avec un supplément de deux mesures, comme à la fin de la première partie.

Da in einem Stücke von dieser Ausdehnung oft modulirt werden muss, und da man, (ohne die begleitende Harmonie,) bisweilen in Zweifel kommt, genau angeben zu können, in welcher Tonart jede Stelle eben ist, so werden wir die Modulationen stets in den Beispielen selber anzeigen.

Der Rhythmus dieses Adagio schreitet auf folgende Art fort:

Erster Theil. 4, Halbcad: – 4, vollk: Cad: – 4, Halbcad: – 4, vollk: Cad: – 8, Halbcad: – 4, Halbcad: – 4 – 8, vollk: Cad: mit zwei Zusatz- oder Verlängerungs-Takten.

Zweiter Theil. 4, Halbcad: – 3, Halbcad.(*) – 4, Halbcad: – 2 – 2 – 2, Halbcad: – 4, Halbcad. – 6, Halbcad. – 4, Halbcad: – 4, Halbcad: – 8, vollk: Cad: mit einem Zusatze von 2 Takten, wie im ersten Theil.

(*) Ce rhythme de trois mesures se trouve ici isolé, et aurait exigé un compagnon, c'est-à-dire un autre rhythme de trois mesures.

(*) Dieser dreitaktige Rhythmus steht hier abgesondert, und hätte einen Begleiter, (nähmlich einen andern 3-taktigen Rhythmus) erfordert.

Ce qui est extraordinaire dans cet *Adagio*, est que la seconde partie n'en fait, pour ainsi dire, qu'une seule période, et par conséquent une période de quarante-deux mesures, tandis que la première en a trois bien distinctes. Ce qui fait que cette longue période de quarante-deux mesures, quoique vague, n'est pas moins facile à saisir, c'est, 1° que les demi-cadences (et il y en a onze) sont si bien marquées et distribuées, qu'elles séparent parfaitement une idée de l'autre ; 2° que plusieurs de ces demi-cadences ont plus l'apparence d'une cadence parfaite que d'une demi-cadence ; et infin, 3° que (comme ce morceau appartient à une symphonie) le *Forte* (ou la masse de l'orchestre) et le *Piano* (ou le simple quatuor) sont si bien placés, qu'ils en séparent de même les idées de manière à les suivre et à les saisir facilement. Le défaut principal d'une longue période est de ne pouvoir pas distinguer l'une de l'autre les différentes idées dont elle est composée.

Voilà donc un exemple d'une Mélodie dans un mouvement fort lent, divisée en deux parties principales.

Nous appellerons les différentes manières de conduire, d'étendre et d'enchaîner les idées mélodiques : *Cadres*, *Coupes* ou *Dimensions*. Ainsi la coupe d'une Méiodie qui n'est composée que de deux parties principales (comme en général la romance), s'appellera : I. *Coupe de la Romance*, ou *la petite Coupe binaire*.

Quand la Mélodie est composée de trois périodes principales, mais dont la troisième n'est que le *da capo* de la première, sa dimension s'appellera: II. *Coupe du Rondeau*, ou *petite Coupe ternaire*.

Les coupes des Mélodies qui sont divisées en deux parties principales (dont chacune peut contenir plusieurs périodes), s'appelleront : III. *La grande Coupe binaire* de la Mélodie.

Das Besondere in diesem *Adagio* ist, dass der 2te Theil, so zu sagen, nur eine einzige Periode bildet; also eine Periode von 42 Takten, während der erste Theil drei wohlabgesonderte Perioden hat. Das, was diese durch 42 Takte lange, und unbegrenzte Perioden doch so verständlich und fasslich macht, ist, 1tens, dass die Halbcadenzen (und es gibt da deren eilf) so wohl bestimmt und vertheilt sind, dass sie eine Jdee von der andern vollkommen absondern; 2tens dass mehrere dieser Halbcadenzen mehr den Anschein von vollkommenen, als von Halbcadenzen haben; und endlich 3tens, dass, (da dieses Tonstück einer Sinfonie angehört) das *Forte*, (oder die Masse des Orchesters) und das *Piano* (oder das einfache Quartett) so wohl vertheilt sind, dass sie zugleich die Jdeen auf eine Art absondern, die ein leichtes Nachfolgen und Auffassen möglich macht. Der grösste Fehler einer langen Periode ist, wenn man von den Jdeen, aus welchen sie besteht, die eine nicht von der andern unterscheiden kann.

Diess ist demnach das Beispiel einer Melodie die im sehr langsamen Tempo gesetzt, und in zwei Haupttheile abgetheilt ist.

Wir werden die verschiedenen Arten, wie die melodischen Jdeen geführt, ausgedehnt, und verkettet werden, mit den Namen: *Einfassung*, *Rahmen* oder *Umfang (Umkreis)* bezeichnen. Demnach wird der Umfang oder Rahmen einer Melodie, die nur, (wie überhaupt die Romanze,) aus zwei Haupttheilen besteht, benannt: I. *Romanzen-Umfang*, oder *der kleine zweitheilige Rahmen*.

Wenn die Melodie aus drei Hauptperioden besteht, wovon jedoch die dritte nur eine Wiederholung der ersten ist, so wird ihr Bau benannt: II. *Rondo-Umfang* oder der *kleine dreitheilige Rahmen*.

Die Ausdehnung solcher Melodien, die in zwei Haupttheile abgetheilt sind, (wovon jeder mehrere Perioden enthalten kann) benennen wir: III. *den grossen zweitheiligen Rahmen* der Melodie.

La dimension des Mélodies divisées en trois parties principales (dont chacune peut avoir de même plusieurs périodes, et dont la troisième partie n'est qu'un *da capo* de la première), s'appellera: IV. *La grande Coupe ternaire* de la Mélodie.

Une Mélodie divisée en deux parties principales, est en grand ce que la romance est en petit; celle-ci se divise en deux périodes, tandis que la première se partage en deux parties. Une Mélodie divisée en trois parties principales, et dont nous parlerons plus bas, est de même en grand ce que le rondeau est en petit, c'est-à-dire que ce dernier se divise en trois périodes, comme l'autre en trois parties.

Dans ces quatre coupes différentes on a composé les Mélodies les plus belles, les plus intéressantes et les plus piquantes. Elles servent de base pour toutes les autres, dont nous parlerons plus bas.

PRINCIPES POUR LA GRANDE COUPE (ou DIMENSION) BINAIRE.

1° La seconde partie de cette coupe ne peut jamais être plus courte que la première; mais elle peut être d'un tiers et même de moitié plus longue; car la première partie n'est que l'exposition, tandis que la seconde en est le développement. (*)

2° Si le morceau est en majeur, la première partie doit se terminer à la dominante. Jl faut établir cette dominante parfaitement bien, afin qu'elle fasse l'impression d'une seconde tonique. Il ne faut pas trop moduler cette première partie dans les autres tons, pour éviter les trois inconvéniens suivans dans la Melodie: A. pour ne pas effacer trop le ton primitif; B. pour ne pas nuire à la gamme de la dominante; C. pour ne point contrarier l'exposition du morceau, qui doit

Den Umfang jener Melodien, die in drei Haupttheile eingetheilt sind, (wovon wieder jeder Theil mehrere Perioden enthalten kann, und der dritte Theil nur eine Wiederhohlung des ersten ist) werden wir benennen: IV. *Der grosse dreitheilige Rahmen* der Melodie.

Eine Melodie, die in zwei Hauptheile zerfällt, ist im Grossen das, was die Romanze im Kleinen; diese letztere zertheilt sich in zwei Perioden, während die erste zwei Theile enthält. Eine Melodie von drei Haupttheilen, von der wir später reden werden, ist eben so wieder das im Grossen, was das Rondo im Kleinen; nähmlich das letztere theilt sich in drei Perioden, so wie das erstere in 3 Theile.

Jn diesen vier verschiedenen *Formen*, (wie man diese Rahmen auch benennen kann,) wurden die schönsten, interessantesten und anziehendsten Melodien componirt. Sie dienen als Grundpfeiler für alle andern, von denen in der Folge die Rede seyn wird.

GRUNDSÄTZE FÜR DEN GROSSEN ZWEITHEILIGEN RAHMEN.

1tens Der zweite Theil dieses Rahmens darf nie kürzer als der erste seyn; wohl aber um ein Drittel oder um die Hälfte länger; denn der erste Theil ist nur die Hauptdarstellung, während der zweite die Entwicklung enthält. (*)

2tens Wenn das Tonstück aus *dur* geht, so muss der erste Theil sich in der Dominante endigen. Diese Dominante muss vollkommen klar bestimmt werden, damit sie den Eindruck einer zweiten Tonica bewirke. Jn diesem ersten Theile darf man nicht zu viel in die andern Tonarten moduliren, und zwar: A. um die Grundtonart nicht in den Hintergrund zu stellen; B. um der Dominantentonart nicht zu schaden; C. um der Exposition des Stückes nicht zuwider zu handeln, welche stets frei und klar seyn

Il est remarquable, comme le sentiment suit ici une loi, que l'esprit l'adopte; car, dans un discours, il faut une exposition dont les idées soient développées dans une autre partie.

(*) Es ist bemerkenswerth, dass das Gefühl hier einem Gesetze folgt, das auch der Verstand anerkennt: denn auch in einer Rede findet eine Hauptdarstellung (Exposition) anfangs statt, deren Jdeen in einem 2ten Theile sodann entwickelt werden.

toujours être franche et nette, sans quoi la seconde partie perd de son intérêt, parce qu'elle ne se lierait plus d'une manière évidente avec la première: l'exposition manquée, tout le reste est manqué, comme dans le discours, parce que l'attention de l'auditeur se distrait, se perd, ou n'agit que trop faiblement pour pouvoir apprécier le reste. Ainsi, si l'on veut moduler dans d'autres tons, qu'on le fasse d'une manière légère et passagère, et qu'on ne *détermine* aucune autre gamme dans cette première partie, hors la tonique et sa dominante.

On a plusieurs fois essayé de terminer la première partie d'une grande coupe binaire dans d'autres tons que celui de la dominante, mais on a constamment trouvé que notre sentiment ne les approuvait pas. La raison en est acoustique: c'est que la dominante majeure est tellement homogène avec sa tonique majeure, qu'il n'existe pas un autre ton qui puisse la remplacer sous ce rapport, et avoir le même degré d'homogénéité avec la tonique. Et d'ailleurs, pourquoi vouloir terminer cette première partie dans un autre ton? Les modulations ne sont point le but de la Musique; elles ne sont que le moyen de varier les gammes, et d'empêcher par-là la monotonie des sons et des cadences, qui se ferait sentir nécessairement dans une longue Mélodie. C'est par cette raison qu'on ne peut pas rester toujours dans la tonique, lorsque la Mélodie est d'une certaine étendue, et qu'il faut terminer la première partie dans un autre ton, parce que la seconde partie doit se terminer à la tonique. Et comme le but de varier les sons et les cadences est parfaitement bien rempli avec la gamme la plus homogène possible, il est donc inutile de chercher une autre gamme que celle de la dominante pour terminer cette première partie, d'autant plus

muss, indem sonst der zweite Theil seinen Reiz verliert, da er keinen bestimmten Zusammenhang mit dem ersten hätte: Jst die Hauptdarstellung verfehlt, so ist alles andere verfehlt, so wie es auch in der Rede der Fall ist, weil die Aufmerksamkeit des Zuhörers zerstreut wird, und sich verirrt, oder nur zu schwach gespannt bleibt, um das Nachfolgende zu würdigen. Wenn man also in andere Tonarten moduliren will, so geschehe es auf eine leichte und durchgehende Art, und man setze sich in diesem ersten Theile in keiner andern Tonart mit Bestimmtheit fest, als in der Tonica und Dominante.

Man hat mehrmals versucht, den ersten Theil eines grossen zweitheiligen Rahmens in andern Tonarten, als in der Dominante zu endigen, aber stets fand man, dass unser Gefühl es nicht genehmigen mochte. Dieses hat einen *akustischen* Grund: denn die *Dur*-Dominante ist mit der Tonica so sehr von gleicher Art und Natur, dass es keine andere Tonart gibt, die sie in dieser Rücksicht ersetzen könnte, und mit der Tonica so innig vereinigt wäre. Und überdiess, warum sollte man diesen Theil in einer andern Tonart endigen wollen? Die Modulationen sind nicht der Zweck der Musik; sie sind nur die Mittel, um die Tonstufen zu verändern, und dadurch die Einförmigkeit der Töne und Cadenzen zu verhindern, die in einer langen Melodie nothwendig fühlbar werden möchte. Aus dieser Ursache ists, dass man nicht immer in der Tonica bleiben kann, wenn die Melodie von einer gewissen Ausdehnung ist, und dass man den ersten Theil in einer andern Tonart endigen soll, weil der zweite Theil in der Tonica schliessen muss. Und da der Zweck, die Tonstufen und Cadenzen zu verändern, vollkomen durch die möglichst nächst-verwandte Tonart erreicht wird, so ist es also unnöthig eine andere, als die Dominanten-Tonart zu suchen, um so mehr als der Werth der Jdeen hierauf keinen Einfluss hat,

que la valeur des idées n'y influe en rien, et que les mauvais compositeurs croient y suppléer par des modulations hétérogènes.

und nur die schlechten Tonsetzer denselben durch fremdartige Modulationen zu ersetzen vermeinen.

---

45. Anmerkung des Übersetzers. Man sehe hierüber meinen Zusatz, zu Ende des 3ten Theils, (Seite 324, §. 18) dessen Bemerkungen sich in dieser Hinsicht auf die Erfahrungen der neuesten Zeit gründen. Überhaupt muss dieser ganze Abschnitt der Melodie=Lehre mit jenem Zusatze verglichen, und durch denselben vervoll=ständigt werden, da seit Erscheinung des Reicha'schen Werkes manche Änderung und Erweiterung der beste=henden Formen und Regeln statt gefunden hat.

La seconde partie, comme de raison, doit se terminer sur la tonique.

Si la Mélodie est en mineure, la première par=tie peut se terminer soit à la dominante mineure, ou dans la médiante majeure. Dans tous les cas, il faut établir parfaitement l'une et l'autre. La seconde partie se termine souvent à la tonique majeure, cependant il ne faut pas en abuser; car souvent cela peut nuire à l'unité de caractère du morceau, et détruire l'unité de gamme, parce qu'un ton majeur et le même ton mineur ne sont ni relatifs ni homogènes: le premier a trop d'é=clat en comparaison du second.

On se sert de la grande coupe binaire pour les grands airs, pour les airs de bravoure; et dans la Musique instrumentale, pour les premiers mor=ceaux des sonates, des duos, des trios, des quatuors, des ouvertures, des symphonies et des grands solos d'instrumens. Fort souvent la première partie (et quelquefois aussi la seconde) se répète, quand on composé des Mélodies dans cette coupe pour les in=strumens, ce qu'on ne fait pas dans les airs.

Nous donnerons ici à-peu-près la route qu'il faut tenir dans cette coupe:

Der zweite Theil muss, natürlicherweise, in der Tonica schliessen.

Wenn die Melodie in *moll* ist, so kann der erste Theil entweder in der *Moll=Dominante*, oder in der *Dur=Mediante* endigen. Jn beiden Fällen muss die eine und andere Tonart mit Bestimmtheit festge=stellt werden. Der zweite Theil endigt oft in der *Dur*=Tonica; doch darf man davon keinen Missbrauch machen; denn häufig kann dieses der Einheit des Cha=rakters des Tonstückes schaden, und die Einheit der Tonart zerstören, indem eine *Dur*=Tonart, und die=selbe in *moll*, mit einander weder verwandt, noch gleichartig sind: die erste ist gegen die zweite zu heiter und glänzend.

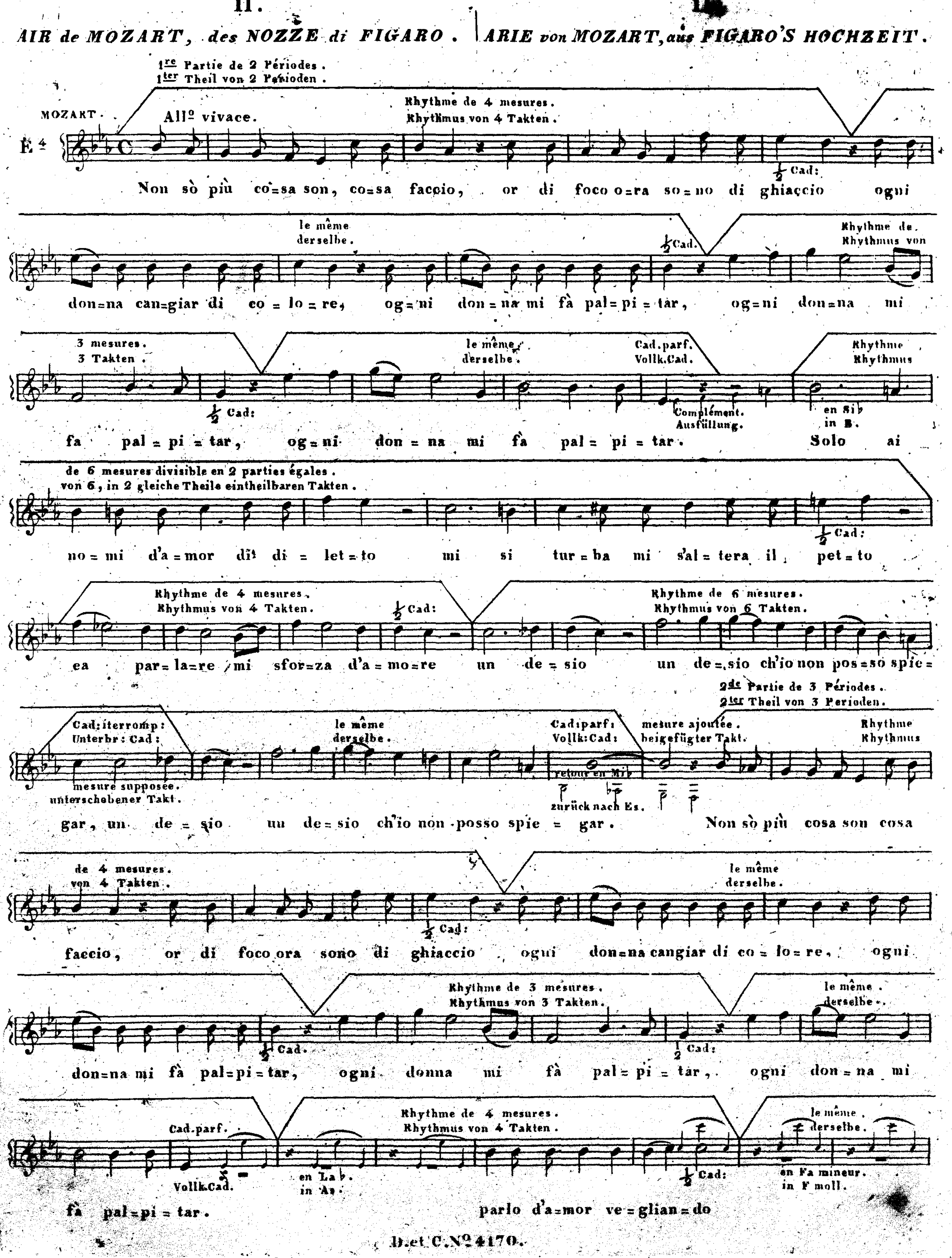
Man bedient sich des grossen zweitheiligen Rah=mens für grosse Arien und für Bravour=Gesänge; und in der Jnstrumental=Musik für die ersten Stü=cke der Sonaten, der Duo's, Trio's, Quartetten, Ou=verturen, Sinfonien, und grossen Jnstrumental=So=lo's. Häufig wird der erste Theil, (und bisweilen auch der zweite) wiederhohlt, wenn man die Melo=dien in diesem Rahmen für Jnstrumente setzt; doch geschieht dieses niemals in Gesangstücken.

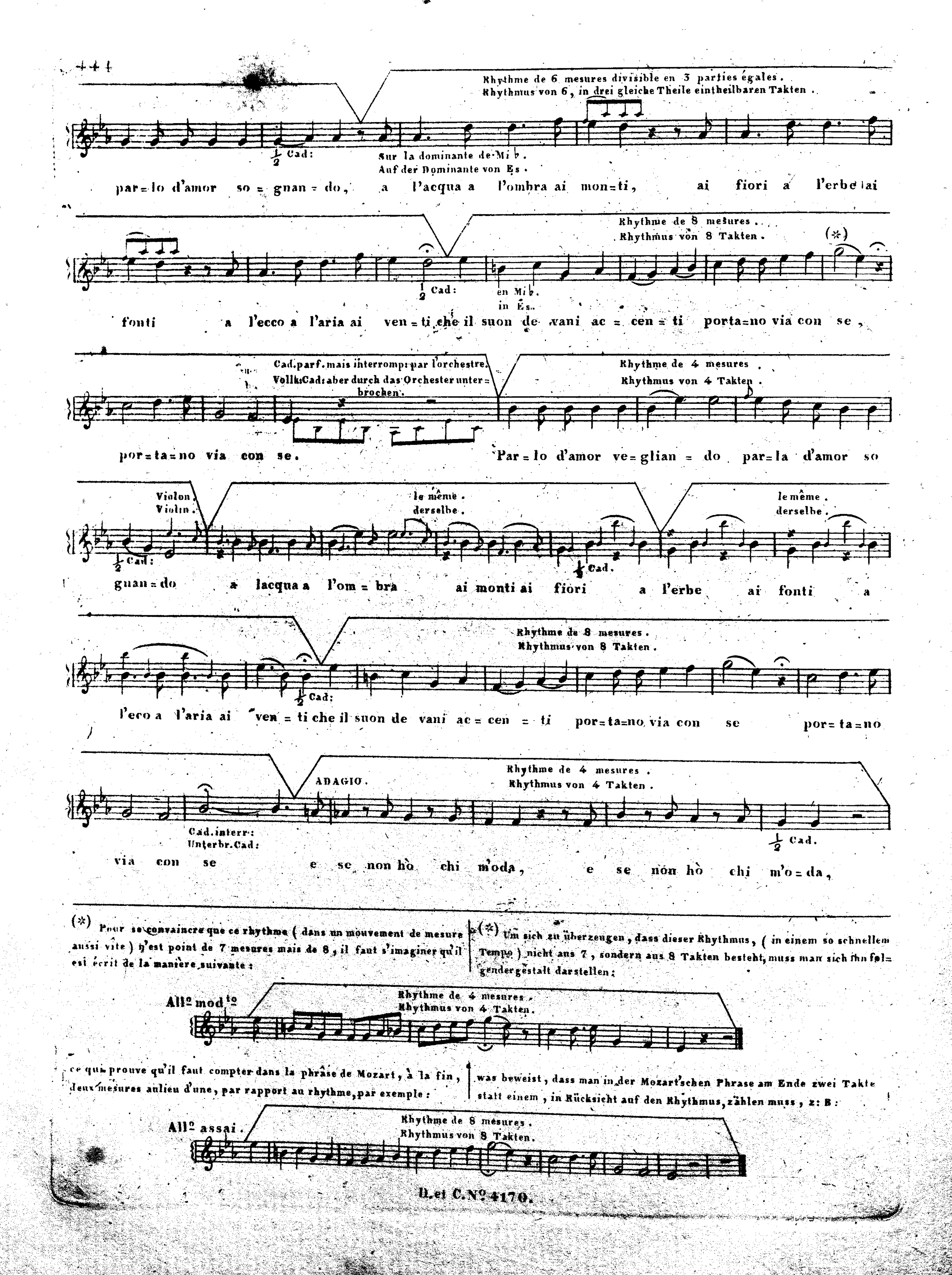
Wir werden hier beiläufig den Weg anzeigen, den man in dieser Form einschlagen muss:

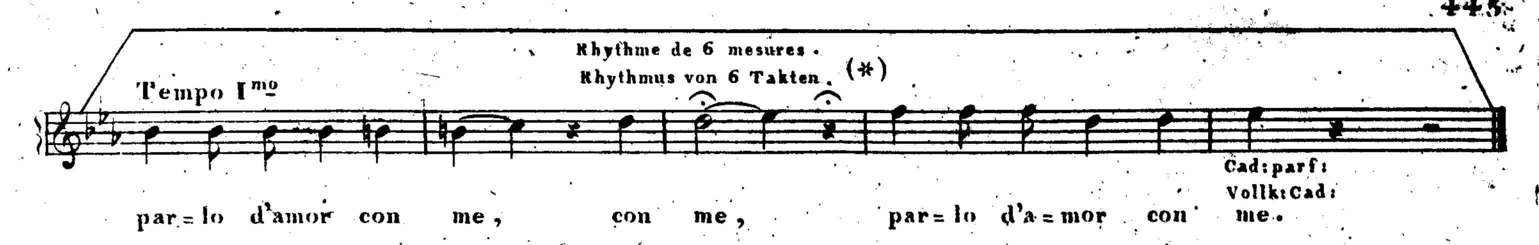
A. Le thème avec lequel on établit le ton primitif. B. De petites modulations passagères dans des tons relatifs, pour établir parfaitement bien la dominante, dans laquelle on reste, (coupée de tems en tems par d'autres petites modulations passagères, si l'on veut, particulièrement si cette première partie est d'une certaine longueur). C. La seconde partie (selon son étendue) peut moduler d'abord d'un ton à l'autre, et s'arrêter quelquefois dans un des tons relatifs qu'on a établis. Après cela, on retourne dans le ton primitif (dans lequel on répète assez généralement le thème en entier), et on transpose une grande partie des idées de la première partie de la dominante dans la tonique. Cette transposition se fait quelquefois avec plus ou moins de modification, en altérant un peu les idées (mais jamais de manière à ne pouvoir s'en rappeller et à ne pas les reconnaître), en les répétant parfois, ou bien en les variant légèrement. Une coda peut terminer cette seconde partie pour donner plus d'intérêt et d'éclat à la fin du morceau; ce qu'on appelle vulgairement le *Coup de fouet*. En général, la seconde partie se compose et se développe avec les idées de la première, principalement dans la Musique instrumentale, où les morceaux sont plus étendus que dans la Musique vocale. Dans cette dernière, on est souvent obligé de créer d'autres idées hors du thème qu'on cherche à répéter et à retrouver dans la seconde partie, parce que la voix ne peut pas toujours transposer, par rapport à son peu d'étendue, et parce que les paroles fort souvent aussi ne le permettent pas. Ainsi la grande coupe binaire subit une différence entre la Musique pour les instrumens et celle pour les voix. On fera bien, d'après cette indication, d'analyser et de comparer des airs dans les bons opéras composés dans cette coupe, avec des morceaux de Musique instrumentale faits dans cette même coupe, qui est la plus en usage pour les Mélodies d'une grande étendue.

A. Das Thema, (den Anfang) wodurch die Grundtonart festgesetzt wird. B. Kleine durchgehende Modulationen in die verwandten Tonarten, um die Dominante wohl zu bestimmen, in welcher man verbleibt, (jedoch nach Belieben durch andere kleine durchgehende Modulationen unterbrochen, besonders wen, dieser erste Theil von einer gewissen Länge ist). C. Der zweite Theil kann, (nach Mass seiner Länge) sogleich aus einem Ton in den andern moduliren, und in einer verwandten Tonart, welche man festsetzt, verweilen. Nach diesem kehrt man nach der Grundtonart zurück, (in welcher man meistens das Thema vollständig wiederhohlt) und sodann versetzt man einen grossen Theil der Jdeen des ersten Theils aus der Dominante in die Tonica. Diese Versetzung geschieht manchmal mit mehr oder minderen Veränderungen, indem man den Jdeen eine kleine Färbung gibt, (aber nie in so hohem Grade, dass man sich ihrer nicht mehr erinnern könnte, und dass sie unkenntlich würden,) indem man sie anders wiederhohlt, oder indem man sie leicht varirt. Eine Coda kann diesen zweiten Theil beschliessen, um dem Ende des Stückes mehr Glanz und Jnteresse zu geben; was man allenfalls den *Doppelschritt* oder *Gallop* nennen möchte. Überhaupt wird der zweite Theil aus den Jdeen des ersten zusammengesetzt und entwickelt, was besonders in der Jnstrumentalmusik der Fall ist, wo die Tonstücke mehr Umfang als in der Gesangmusik haben. Jn dieser letzteren ist man, bei Wiederhohlung des Thema im zweiten Theile, oft genöthig, andere Jdeen zu erfinden, weil die Menschenstimme, in Rücksicht auf ihren beschränkten Umfang, sich nicht so leicht in eine andere Tonart versetzen kann, und auch sehr häufig die Worte des Gesangtextes dieses nicht erlauben. Demnach ist der zweitheilige Umkreis zwischen der Jnstrumental- und Vocal-Musik einer Unterscheidung unterworfen. Nach diesen Andeutungen wird man wohl thun, gute, in diesem Umkreis componirte Operngesänge zu zergliedern und mit Jnstrumental-Tonstücken zu vergleichen, welche im selben Umkreis geschrieben sind, der in weit ausgedehnten Melodien am häufigsten angewendet wird.

II. AIR de MOZART, des NOZZE di FIGARO. | II. ARIE von MOZART, aus FIGARO'S HOCHZEIT.




Rhythme de 6 mesures divisible en 3 parties égales.
Rhythmus von 6, in drei gleiche Theile eintheilbaren Takten.
½ Cad:
Sur la dominante de Mi ♭.
Auf der Dominante von Es.
par=lo d'amor so=gnan=do, a l'acqua a l'ombra ai mon=ti, ai fiori a l'erbe ai
Rhythme de 8 mesures.
Rhythmus von 8 Takten.
(*)
½ Cad:
en Mi ♭.
in Es.
fonti a l'ecco a l'aria ai ven=ti che il suon de vani ac=cen=ti porta=no via con se,
Cad. parf. mais interrompu par l'orchestre.
Vollk. Cad: aber durch das Orchester unterbrochen.
Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
por=ta=no via con se. Par=lo d'amor ve=glian=do par=la d'amor so
Violon.
Violin.
le même.
derselbe.
le même.
derselbe.
½ Cad:
½ Cad.
guan=do a lacqua a l'om=bra ai monti ai fiori a l'erbe ai fonti a
Rhythme de 8 mesures.
Rhythmus von 8 Takten.
½ Cad:
l'eco a l'aria ai ven=ti che il suon de vani ac=cen=ti por=ta=no via con se por=ta=no
ADAGIO.
Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
Cad. interr:
Unterbr. Cad:
½ Cad.
via con se e se non hò chi m'oda, e se non hò chi m'o=da,
(*) Pour se convaincre que ce rhythme (dans un mouvement de mesure aussi vite) n'est point de 7 mesures mais de 8, il faut s'imaginer qu'il est écrit de la manière suivante:
(*) Um sich zu überzeugen, dass dieser Rhythmus, (in einem so schnellem Tempo) nicht aus 7, sondern aus 8 Takten besteht, muss man sich ihn folgendergestalt darstellen;
All.° mod.to
Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
ce qui prouve qu'il faut compter dans la phrase de Mozart, à la fin, deux mesures aulieu d'une, par rapport au rhythme, par exemple:
was beweist, dass man in der Mozart'schen Phrase am Ende zwei Takte statt einem, in Rücksicht auf den Rhythmus, zählen muss, z: B:
All.° assai.
Rhythme de 8 mesures.
Rhythmus von 8 Takten.



C'est un exemple d'un air agité de la grande coupe binaire. Le rhythme de cet air d'une régularité admirable, est comme il suit: Première partie. 4;_4;_3;_3._6;_4;_6:_6. Deuxième partie. 4;_4;_3;_3._4;_4;_6;_8._4;_4;_4;_8:_4;_6. Nous avons marqué ici la demi_cadence par un point et une virgule (;); la cadence parfaite par un point (.); la cadence interrompue par deux points (:). Cet air est un modèle parfait sous tous les rapports. Il prouve de la manière la plus évidente, 1º que la Mélodie peut exprimer les passions les plus vives de notre ame aussi bien que les plus douces; 2º que la régularité du rhythme (sans laquelle il n'y a point de véritable Mélodie) peut et doit avoir lieu dans l'un comme dans l'autre cas; 3º que cette manière d'exprimer les agitations de notre ame vaut infiniment mieux que tout le fracas de l'orchestre avec lequel on cherche de nos

Dieses ist ein Beispiel von einem lebhaft bewegten Gesangsstücke in dem grossen zweitheiligen Umkreis. Der Rhythmus dieses bewunderungswürdig regelmässigen Gesangs, ist folgender: Erster Theil: 4;_4;_3;_3._6;_4;_6:_6. Zweiter Theil: 4;_4;_3;_3._4;_4;_6;_8._4;_4;_4;_8:_4;_6. Wir haben hier die Halbcadenz durch einen Strichpunkt (;); die vollkommene Cadenz durch einen Schlusspunkt (.); und die unterbrochene Cadenz durch einen Doppelpunkt (:) angezeigt. Jn jeder Hinsicht ist dieses Gesangstück ein vollkommenes Muster. Es beweist unwidersprechlich: 1tens dass die Melodie die lebhaftesten Leidenschaften unserer Seele eben so wohl, wie die sanftesten auszudrücken vermag; 2tens dass die Regelmässigkeit des Rhythmus (ohne welche es keine wahrhafte Melodie gibt,) in dem einen wie in dem andern Falle statt finden kann; 3tens dass diese Art, die Aufregung unserer Seele auszudrücken, unendlich mehr werth

(*) Ce rhythme est de 6 et non de 5 mesures à cause des points d'orgues dans la 3me mesure, laquelle il faut compter ici pour deux: par exemple:

(*) Dieser Rhythmus besteht aus 6, und nicht aus 5 Takten, wegen den Orgelpunkten im 3ten Takte, welcher daher hier für zwei gerechnet werden muss; z: B:



Dans la période suivante de GRÉTRY, il faut de même compter la mesure finale (qui a un point d'orgue) pour deux mesures que le rhythme exige, et que tout le monde sent:

Jn folgender Periode von GRETRY, muss der (mit einem Orgelpunkte versehene) Schlusstakt ebenfalls für zwei gerechnet werden, wie der Rhythmus fordert und Jedermann fühlt.



Comme la dernière note du prémier rhythme (le RÉ) a ici une valeur de cinq noires, il faut que la dernière note du second rhythme ait la même valeur, sans quoi ce dernier serait boiteux et ne pourrait servir de compagnon au premier.

Da die letzte Note des ersten Rhythmus, (das D) hier einen Werth von 5 Vierteln hat, so muss die letzte Note des zweiten Rhythmus denselben Werth haben, weil sonst dieser letzte hinken würde, und nicht zum Begleiter des ersten dienen könnte.

jours à rendre de pareilles situations, et où la partie chantante est pour ainsi dire nulle ; 4° il prouve enfin que la Musique peut et doit nous charmer, même en exprimant les passions fortes ; il prouve encore, 5° qu'il n'y a point de nécessité de courir après des modulations bizarres pour parvenir à ce but, et qu'on peut l'atteindre sous ce rapport de la manière la plus simple et la plus naturelle possible. On peut encore prendre exemple de la manière dont cet air est accompagné : l'orchestre exprime l'agitation du chanteur, sans couvrir sa voix, sans détourner notre attention de sa Mélodie ; bref, il ne fait que la seconder, et la seconde parfaitement bien. (Voyez la partition.)

ist, als der ganze Orchester-Lerm, mit welchem man in unsern Tagen solche Gemüthslagen darzustellen sucht, und wobei die Gesangstimme, so zu sagen, Nichts ist ; 4tens es beweist überdiess, dass die Musik uns entzücken kann und soll, selbst wenn sie heftige Leidenschaften ausdrückt ; und endlich 5tens dass es, um zu diesem Zwecke zu gelangen, keine Nothwendigkeit ist, nach grellen Modulationen zu jagen, und dass man ihn, in dieser Hinsicht, auf die einfachste und natürlichste Weise, die nur möglich ist, erreichen kann. Noch ein Beispiel kann man sich an der Art und Weise nehmen, wie dieses Gesangstück accompagnirt ist : das Orchester drückt die Gemüthsbewegung des Sängers aus, ohne seine Stimme zu decken, ohne unsere Aufmerksamkeit von der Melodie abzuwenden ; kurz, es begnügt sich nur, zu *begleiten*, und dieses geschieht auf die vollkommenste Art. (Man sehe die Partitur dieser Oper).

---

46. Anmerkung des Übersetzers. Auch vergass Mozarts Genie nicht, auf die Individualität der Person Rücksicht zu nehmen, welche diese Gefühle auszudrücken hat. Im vorliegenden Falle ist es ein *Page*, ein kaum erwachsener Jüngling, der die Bewegung seines Gemüthes ausspricht. Ganz anders würde Mozart sowohl die Melodie, als die Instrumentirung gestaltet haben, wenn der Dichter dieselben Worte z.B. einem kräftigen Manne, einem Helden in den Mund gelegt hätte.

La grande coupe binaire des airs a éprouvé de nos jours une autre modification fort heureuse, qui est que la première partie de l'air est dans un mouvement lent (*adagio* ou *largo*), et la seconde dans un mouvement vite (*allegro*). En voici un exemple excellent :

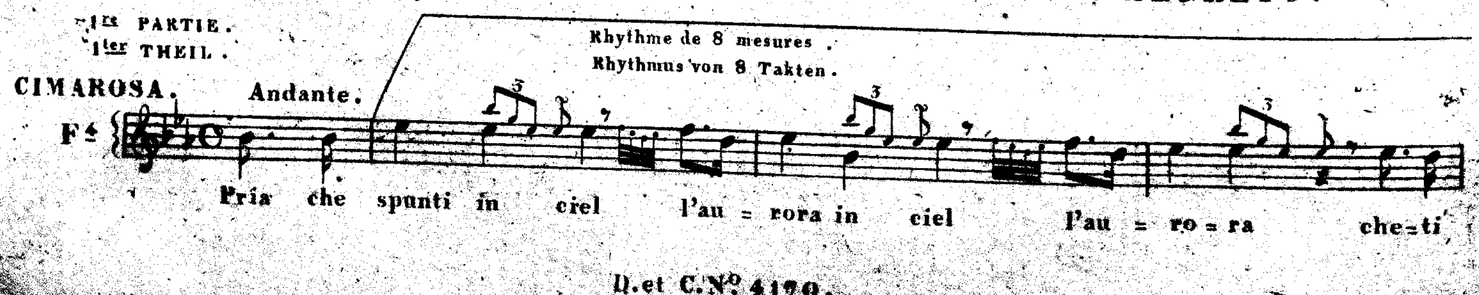
III.

AIR DE CIMAROSA DANS L'OPÉRA: IL MATRIMONIO SEGRETO.

Der grosse zweitheilige Umkreis der Gesangswerke hat in unseren Tagen eine andere sehr glückliche Veränderung erlitten, welche darin besteht, dass der erste Theil der Arie in einem langsamen Tempo (*Adagio* oder *Largo*) gesetzt wird, und der zweite in einem schnellen, (*Allegro*.) Hier ein vortreffliches Beispiel darüber :

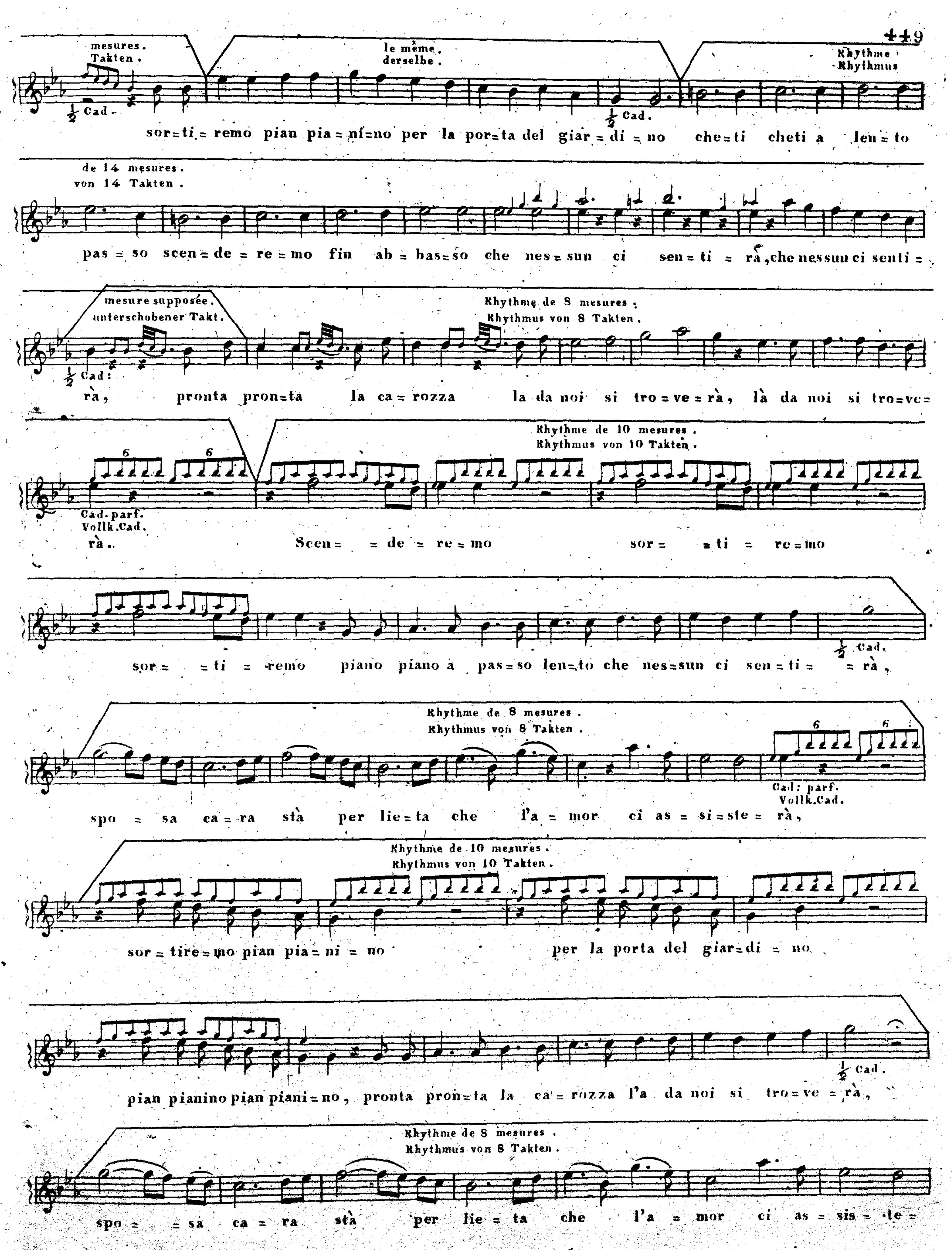
III.

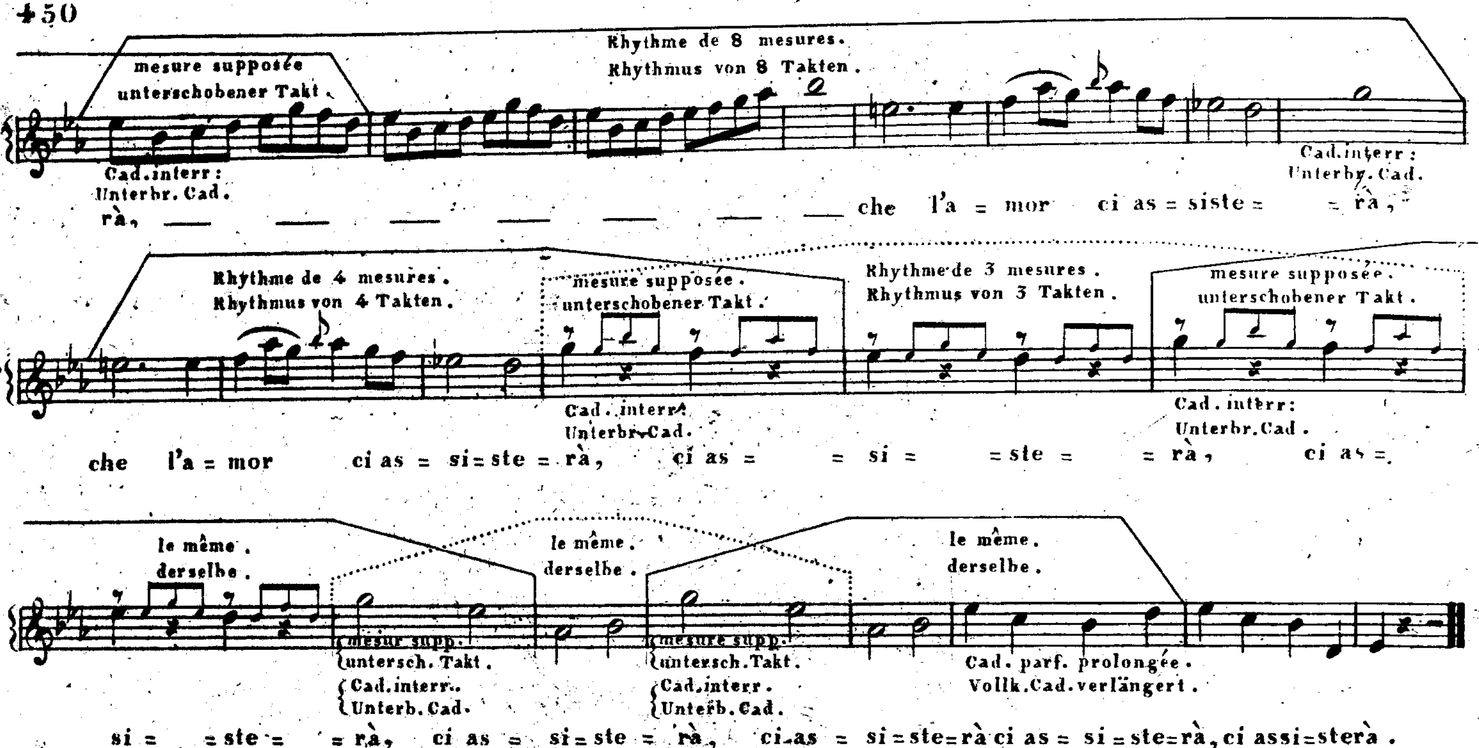
ARIE von CIMAROSA aus SEINER OPER : IL MATRIMONIO SEGRETO.




Cad. parf.
Vollk. Cad.
cheti a len=to pas=so cheti cheti a len=to passo a len=to pas = so,
Rhythme de 2 mesures.
Rhythmus von 2 Takten.
le même.
derselbe.
½ Cad. par rapport à l'harmonie.
Cad. in Rücksicht auf die Harmonie.
½ Cad:
scende=re=mo fin abbasso che nessun ci sen=ti=rà,
le même.
derselbe.
½ Cad:
Cad. parf.
Vollk. Cad.
che nessun ci sen=ti=rà, scenderemo scende=remo che nessun ci sen=ti=rà sor=ti=
Rhythme de 3 mesures.
Rhythmus von 3 Takten.
½ Cad:
re=mo pian pia= =ni=no per la por=ta di giar=di=no,
le même.
derselbe.
½ Cad:
tut=ta pronta u=na car=roz za là da noi si tro=ve=rà, là da noi si tro=ve=
Rhythme de 5 mesures.
Rhythmus von 5 Takten.
ra, chin si quella il ve=to=ri=no per schivar qual un que in
Cad. parf.
Vollk. Cad.
Rhythme de
Rhythmus von
fp
toppo per schi=var, qual un que in top=po. I ca=vel=li di ga=lop=po senza
6 mesures divisible en 3 parties égales.
6, in 3 gleiche Theile eintheilbaren Takten.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
pos=sa cac= =cie=rà, sen=za pos= =sa caccie= =rà
Rhythme de 2 mesures.
Rhythmus von 2 Takten.
le même.
derselbe.
½ Cad:
da una vec=chia mia pa=ren=te buona don=na as=sai pie=


le même.
derselbe.
½ Cad:
½ Cad.
to = sa c'en' an = dre = mo ca = ra spo = sa, e sta = re = mo che = ti = là ca = = ra
Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
Cad. interrom:
Unterbr: Cad:
spo = sa ca = ra sposa e sta = re = mo cheti là, e sta = re = = = =
Rhythme de 2 mesures.
Rhythmus von 2 Takten.
même rhythme.
derselbe Rhythmus.
mesure supposée.
unterschobener Takt.
même
derselbe.
Cad. interr.
Unterbr. Cad.
Cad interr:
Unterbr. Cad.
= = = mo che = ti là e sta = re = mo che = ti là, e sta = re = mo che = ti
rhythme.
Rhythmus.
mesure supposée.
unterschobener Takt.
même rhythme.
derselbe Rhythmus
2de Partie.
2ter Theil.
Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
Cad. interr.
Unterbr. Cad.
Cad: parf.
Vollk. Cad.
Allº vivace.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
là, e staremo che = ti là. Come
le même.
derselbe.
mesure supp:
unterschob. Takt.
le même.
derselbe.
Cad. parf:
Vollk. Cad.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
poi s'avrà da fa = re pense = remo a men = te chete, sposa
le même
derselbe.
Rhythme de 10 mesures divisible
Rhythmus von 10, in 5 gleiche
Cad. parf.
Vollk. Cad.
sa = ra stà pur lie = ta che l'amor ci assi = ste = rà spo = sa ca = ra
en 5 parties égales.
Theile eintheilbaren Takten.
stà pur lie = ta stà pur lie = ta che l'a = mo = re che l'a = mor ci as = si = ste =
mesure suppo:
unterschob. Takt.
Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
½ Cad:
½ Cad:
rà, ci assi = ste = rà, ci assiste = rà. pria che
le même.
derselbe.
Rhythm de 4
Rhythmus von 4
½ Cad:
spunti in ciel l'au = ro = ra, pria che spunti in ciel l'au = ro = ra,


mesures.
Takten.
½ Cad.
le même.
derselbe.
½ Cad.
Rhythme
Rhythmus
sor=ti=remo pian pia=ni=no per la por=ta del giar=di=no che=ti cheti a len=to
de 14 mesures.
von 14 Takten.
pas=so scen=de=re=mo fin ab=bas=so che nes=sun ci sen=ti=rà, che nessun ci senti=
mesure supposée.
unterschobener Takt.
½ Cad:
Rhythme de 8 mesures.
Rhythmus von 8 Takten.
rà, pronta pron=ta la ca=rozza la da noi si tro=ve=rà, là da noi si tro=ve=
Rhythme de 10 mesures.
Rhythmus von 10 Takten.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
rà. Scen= =de=re=mo sor= =ti=re=mo
½ Cad.
sor= =ti=remo piano piano a pas=so len=to che nes=sun ci sen=ti= =rà,
Rhythme de 8 mesures.
Rhythmus von 8 Takten.
Cad: parf.
Vollk. Cad.
spo=sa ca=ra stà per lie=ta che l'a=mor ci as=si=ste=rà,
Rhythme de 10 mesures.
Rhythmus von 10 Takten.
sor=tire=mo pian pia=ni=no per la porta del giar=di=no,
½ Cad.
pian pianino pian piani=no, pronta pron=ta la ca=rozza l'a da noi si tro=ve=rà,
Rhythme de 8 mesures.
Rhythmus von 8 Takten.
spo= =sa ca=ra stà per lie=ta che l'a=mor ci as=sis=te=



La première partie de cet air est composée d'après les principes indiqués. La seconde partie (comme elle est dans un mouvement opposé) ne peut pas contenir (et encore mieux développer) les idées qui se trouvent dans la première partie. Ce sont pour ainsi dire deux airs différens, qui ne suivent de la coupe binaire que la manière de moduler, pour se lier et se marier ensemble.

Der erste Theil dieses Gesangstückes ist nach den angegebenen Regeln componirt. Der zweite Theil kann, (da er in einem entgegengesetzten Tempo geschrieben ist,) nicht dieselben Jdeen enthalten, (oder noch besser entwickeln,) welche in dem ersten Theile befindlich sind. Also sind es gewissermassen zwei verschiedene Gesangstücke, die dem zweitheiligen Rahmen nur in so ferne angehören, als sie dieselbe Modulationsart befolgen, um sich mit einander zu verbinden.

RHYTHME DE L'AIR.

Première partie de cinq périodes. 8.– 2;– 2;– 2;– 2.– 3;– 3;– 5.(*)– 6. 2;– 2;– 2;– 4:– 2:– 2:– 2:– 2. Deuxième partie de sept périodes. 4.– 4.– 4.– 4.– 10;– 4 – 4;– 4;– 4;– 4;– 14;– 8.– 10;– 8.– 10;– 8:– 8:– 4;– 3:– 3:– 3:– 3. (**)

RHYTHMUS DER ARIE.

Erster Theil von 5 Perioden: 8.– 2;– 2;– 2;– 2.– 3;– 3;– 5.(*)– 6.– 2;– 2;– 2;– 4:– 2:– 2:– 2:– 2. Zweiter Theil aus 7 Perioden bestehend: 4.– 4.– 4.– 4.– 10;– 4 – 4;– 4;– 4;– 4;– 14;– 8.– 10;– 8.– 10;– 8:– 8:– 4:– 3:– 3;– 3:– 3. (**)

(*) Ce rhythme de cinq mesures n'a pas besoin ici de compagnon dans un mouvement aussi lent d'une mesure à quatre tems.

(**) Nous appellerons cette manière d'anlyser la Mélodie le Patron de l'air. On pourrait admettre ici comme proposition pour les éleves de prendre de ces patrons des beaux airs, et de s'exercer avec eux en créant d'autres idées, en observant de placer aux mêmes endroits les demi-cadences, les cadences parfaites, les cadences interrompues, etc.. Cet exercice pourrait former un tact qui conduirait à créer soi-même non seulement les idées, mais les patrons eux-mêmes, qu'on modifierait ensuite à l'infini; car, une donnée quelconque est toujours importante dans un Traité pareil.

(*) Dieser fünftaktige Rhythmus hat hier keinen Begleiter nöthig, da das Tempo so langsam und im $\frac{4}{4}$ Takte fortschreitet.

(**) Wir werden diese Art, die Melodie zu zergliedern, das Skelett, oder den Schattenriss des Gesangs nennen. Man könnte den Schülern zur Aufgabe machen, sich solche Schattenrisse von vielen schönen Gesangstücken zu machen, (z.B. aus Mozart's, Beethoven's, Rossini's und andern älteren und neueren Opern,) und sich daran zu üben, in denselben Umrissen andere eigene Jdeen zu erfinden, wobei jedoch die halben, die vollkommenen, und die unterbrochenen Cadenzen, etc.., genau an dieselbe Stelle gesetzt werden müssten. Diese Übung würde eine Erfahrung bilden, wonach man selber nicht nur Jdeen, sondern auch eigenthümliche Skelette hervorzubringen im Stande wäre, die ins Unendliche verändert werden könnten; denn ein Wink zu zweckmässigen Aufgaben ist in einem Lehrbuche stets wichtig.

On a ici un exemple des périodes longues et des périodes courtes, de même que des rhythmes longs et des rhythmes courts. On voit dans cet air (principalement dans la première partie) une manière particulière de traiter la Mélodie; ce n'est pas toujours la voix qui la conduit; mais c'est tantôt l'un tantôt l'autre instrument de l'orchestre qui la reprend (ce qui est indiqué dans l'exemple par de plus petites notes), non seulement alternativement avec la voix, mais même pendant que la voix continue à chanter. La voix humaine a 1° une étendue (diapazon) fort bornée, ce qui fait qu'elle ne peut pas rendre toujours beaucoup de petites idées mélodiques, qui sont néanmoins dans le caractère de l'air, mais qui rendent la Mélodie plus piquante, plus flatteuse, plus arrondie et plus intéressante; 2° que fort souvent les paroles ne se prêtent point à ces petites phrases mélodiques, et exigent d'être plutôt déclamées que chantées, quoique le caractère de l'air (ou de ses paroles) permette, ou même exige, de faire de la Mélodie. Dans ce cas, il faut faire ce que *Cimarosa* a fait ici, c'est-à-dire mettre la Mélodie dans l'une ou dans l'autre partie de l'orchestre, là où la voix ne permet plus de la continuer, et de faire en sorte que ces petits traits, semés parmi les instrumens, fassent avec la partie mélodique de la voix une seule Mélodie, qui se marie avec l'autre au point qu'on croirait que la voix l'exécute toute entière. Cette manière est fort délicate, et exige de la part du compositeur un tact fin et un goût exquis. Nous appellerons la coupe de ces airs de deux mouvemens différens la *grande Coupe binaire double*. On a fait beaucoup d'airs non moins beaux dans cette dernière coupe, mais dont la première partie *(adagio)* se termine à la tonique, au lieu de finir à la dominante, c'est-à-dire qu'on prend pour cette première

Hier hat man ein Beispiel von langen und kurzen Perioden, so wie von langen und kurzen Rhythmen. Man bemerkt in dieser Arie, (besonders in deren erstem Theile,) eine besondere Art, die Melodie zu behandeln; es ist nicht immer die Gesangstimme, welche die Führung hat; es ist bald diess, bald jenes Jnstrument des Orchesters, welches dieselbe übernimmt, (was im Beispiele mit kleinen Noten angezeigt wurde,) und zwar nicht nur abwechselnd mit der Gesangstimme, sondern auch sogar, während diese fortsingt. Die Menschenstimme hat 1tens einen sehr beschränkten Umfang, welcher sie oft hindert, kleine melodische Jdeen hervorzubringen, die jedoch im Charakter des Gesangstückes liegen, und die Melodie anziehender, schmeichelnder, abgerundeter und geistreicher machen; 2tens sind häufig die Worte nicht geeignet, um solche kleine melodische Phrasen anwenden zu können, und erfordern mehr Declamation als Gesang, obwohl sonst der Charakter der Arie (oder des Textes) eine wahre Melodie erlaubt oder begehrt. Jn solchem Falle muss man, wie hier *Cimarosa*, verfahren, nähmlich da, wo die Eigenschaft der Menschenstimme die Melodie fortzusetzen nicht erlaubt, diese der einen oder andern Orchesterstimme zu übertragen, und diese so zu stellen, dass diese kleinen, in die Jnstrumentation eingestreuten Züge, mit dem melodischen Theile der Menschenstimme eine einzige Melodie bilden, die sich mit den andern so vereint, dass man alles durch sie allein ausgeführt zu glauben versucht wäre. Diese Manier ist sehr zarter Natur, und fordert von Seite des Tonsetzers feinen Geschmack und gebildetes Schicklichkeitsgefühl. Wir werden den Umkreis dieser, aus zwei verschiedenen Tempo's bestehenden Gesangwerke, *den doppelten zweitheiligen grossen Rahmen* nennen. Man hat in dieser letzten Form viele, nicht minder schöne Gesänge geschrieben, wo jedoch der erste Theil *(das Adagio)* in der Tonica, anstatt in der Dominante, endet, das heisst, indem man diesen ersten Theil als einen

partie la petite coupe ternaire de trois périodes principales (le thême, deuxième période, le thême *da capo*, en guise de rondeau) , après quoi on fait pour la seconde partie de l'air un *allegro*, à l'exemple de cet air de *Cimarosa*.

IV.

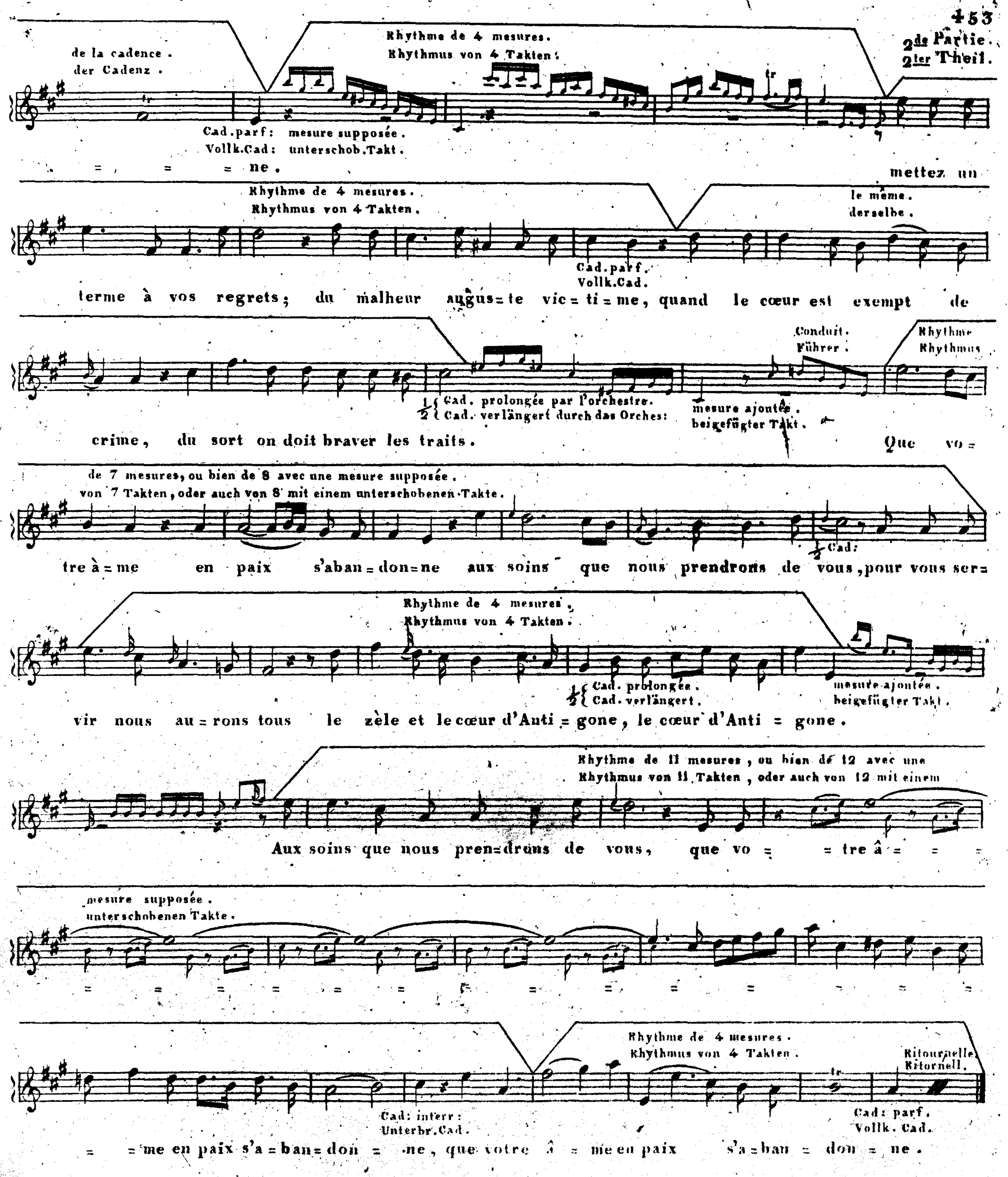
AIR de SACCHINI dans la grande COUPE binaire, de l'opera d'ŒDIPE.

kleinen dreitheiligen Rahmen behandelt, der aus drei Hauptperioden besteht, (nähmlich Thema, zweite Periode und Thema *da capo*, in der Art des Rondo,) worauf man erst, als zweiten Haupttheil, das *Allegro*=Gesangstück, nach der Art der Arie des *Cimarosa*, hinzufügt .

IV.

ARIE von SACCHINI in dem grossen zweitheiligen UMFANG, aus seiner Oper: OEDIP.





RHYTHME DE CET AIR.	*RHYTHMUS DIESER ARIE.*
Première partie de deux périodes, sans compter celle que la ritournelle fait à la fin de cette partie: 7,–4.–3,–3,–6,–4,–4,–6:–5.–4.	Erster Theil von 2 Perioden, ungerechnet diejenige, welche das Ritornell zu Ende dieses Theils bildet: 7,–4.–3,–3,–6,–4,–4,–6:–5.–4.

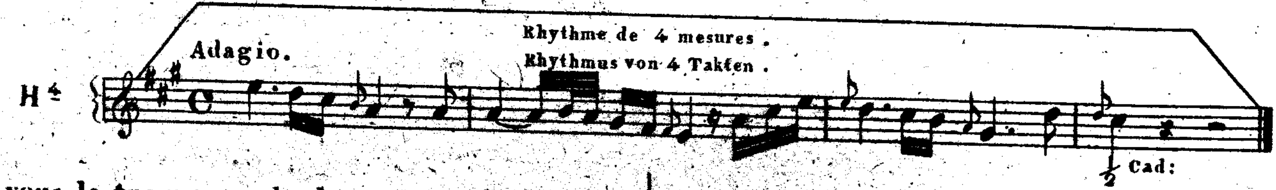
Seconde partie de deux périodes; la ritournelle finale en fait la troisième : 4.–4;–7;–4;–11:–4.–4. Cet air exige, par rapport au rhythme, les remarques suivantes :

Le rhythme de sept mesures qui se trouve dans cet air fixe d'abord notre attention. On ne peut rien rejeter absolument en Musique, parce que tout y peut trouver une exception; mais on ne peut pas marcher d'exceptions en exceptions; la nature ne le permet pas, quoiqu'elle permette quelquefois dans les arts de déroger à ses lois. C'est par cette raison qu'on ne peut admettre des exceptions comme des principes. Si par extraordinaire une phrase mélodique de sept mesures se présente; qu'elle paraisse non forcée, non boiteuse; bref, qu'elle ne heurte point notre sentiment, pourquoi ne pas se la permettre? Tout ce qui dans les arts satisfait un sentiment fin, délicat et exercé, est hors de la règle. Comme ce rhythme de sept mesures fait ici un effet fort naturel, voyons maintenant quelle en peut être la raison. Transposez cette phrase de la sorte;

Zweiter Theil von 2 Perioden, wozu das Schlussritornell noch eine 3te bildet: 4.–4;–7;–4;–11:–4.–4. Dieses Gesangstück bedarf, in Rücksicht auf den Rhythmus, folgender Bemerkungen:

Der sieben-taktige Rhythmus, der sich in dieser Arie befindet, fesselt gleich anfangs unsere Aufmerksamkeit. Jn der Musik kann man nichts entschieden verwerfen, weil Alles hier eine Ausnahme finden kan; aber man kann nicht von Ausnahmen zu Ausnahmen fortschreiten; die Natur erlaubt es nicht, wenn sie auch bisweilen in den Künsten gestattet, von ihren Gesetzen abzuweichen. Aus dieser Ursache kan man Ausnahmen nicht zu Grundsätzen umstempeln. Wen ungewöhnlicherweise eine melodische Phrase von 7 Takten vorkommt; – wenn sie nicht gezwungen, nicht hinkend erscheint; – kurz wenn sie unser Gefühl nicht beleidigt, warum sollte sie nicht erlaubt seyn? Alles, was in den Künsten ein feines, zartes und geübtes Gefühl befriedigt, ist von der Regel unabhängig. Da nun dieser 7-taktige Rhythmus hier eine sehr naturgemässe Wirkung hervorbringt, so untersuchen wir davon den Grund. Man versetze diese Phrase auf folgende Art:

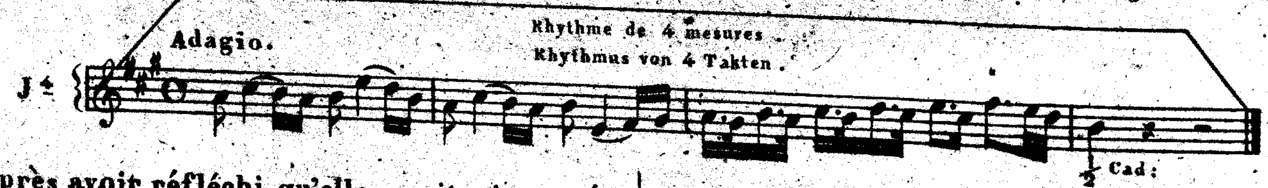
H.



et vous la trouverez absolument carrée. Si elle est ici carrée, pourquoi ne le serait-elle pas, telle que *Sacchini* l'a rendue; car toutes deux sont absolument les mêmes? Si, par exemple, un compositeur trouvait la phrase suivante, qui est parfaitement bien carrée;

und man wird sie vollkommen gerade geformt finden. Wenn dieses hier nun der Fall ist, warum sollte dieselbe Phrase nicht auch so in der Art seyn, wie *Sacchini* sie schrieb, da doch beide einander ganz gleich sind? Wenn, z.B. ein Tonsetzer folgende Phrase erfände, die vollkommen gerade gebaut ist;

J.



et après avoir réfléchi qu'elle serait mieux exécutée, si elle était écrite de la manière suivante,

und wenn ihm später durch Nachdenken beifiele, dass sie besser ausgeführt würde, wenn sie folgendermassen geschrieben wäre:

h 4



pourquoi ne lui serait-il pas permis de le faire de la sorte? Est-ce parce qu'elle aurait sept mesures? elle les a en effet; mais notre sentiment suppose la huitième; et cette dernière étant supprimée, par rapport à l'exemple (voyez J 4), elle n'a point d'intérêt pour lui. Voilà le secret du rhythme de sept mesures, comme nous l'avons remarqué. D'après cela, il faut envisager le rhythme dans l'air de Sacchini, non comme de sept, mais comme de huit mesures, dont la huitième est supposée.

Le rhythme de cinq mesures dans la même partie de cet air ne provient que du retard de la cadence (voyez ce que nous avons dit sur le retard), et est au fond un rhythme de quatre mesures. Rectifions maintenant, d'après ces observations, le rhythme de cette partie, par exemple: 8–4–3–3–6–4–4.–6–4–4. où l'on voit qu'il est parfaitement régulier.

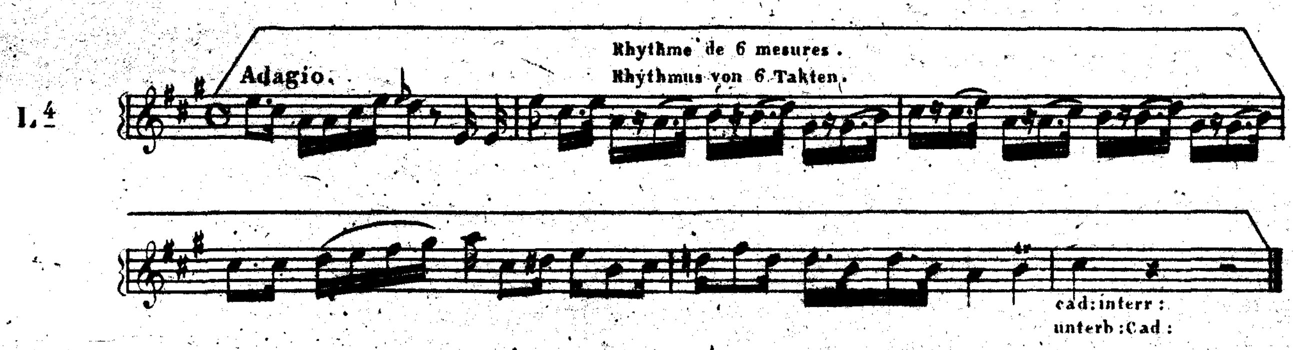
Le rhythme de onze mesures du même air dans la seconde partie suppose encore (par la même raison indiquée) une mesure de plus; il est un véritable rhythme de douze, ce qu'on trouve en le transposant de la manière suivante:

warum wäre es ihm nicht gestattet, sie auf diese letzte Art aufzusetzen? Etwa darum, weil sie da nur 7 Takte hätte? Allerdings hat sie deren nicht mehr; aber unser Gefühl ersetzt den achten Takt; und da dieser letztere in Rücksicht auf das Beispiel, (siehe J 4) unterdrückt wird, so hat er auch für uns keine Wichtigkeit mehr. Hierin liegt das Geheimniss des 7=taktigen Rhythmus, wie wir es schon besprochen haben. Demnach muss man den Rhythmus in der Sacchinischen Arie nicht als einen 7=taktigen, sondern als aus 8 Takten bestehend ansehen, wovon der 8te Takt unterdrückt wurde.

Der 5=taktige Rhythmus in demselben Theile dieses Gesangstückes entsteht nur durch die Verzögerung der Cadenz, (man sehe, was wir über diese Verzögerungen gesagt haben,) und ist eigentlich nur ein Rhythmus von 4 Takten. Verbessern wir nun, nach diesen Bemerkungen, den Rhythmus dieses Theils, z.B. 8–4–3–3–6–4–4–6–4–4. und wir sehen, dass er vollkommen regelmässig ist.

Der 11=taktige Rhythmus im zweiten Theil derselben Arie setzt, (aus dem oben gegebenen Grunde) einen Takt mehr voraus; es ist ein wirklicher Rhythmus von 12 Takten, was man findet, wenn man ihn auf folgende Art setzt:

L 4



où chaque mesure fait deux mesures dans le mouvement de Sacchini, et par conséquent six en donnent douze. D'après cela, le rhythme rectifié de cette seconde partie est: 4 – 4 – 8 – 4 – 12 – 4 – 4 et encore fort régulier.

wo jeder Takt zwei Takte des Sacchinischen Tempo's enthält, und also 6 Takte 12 machen. Demnach ist der verbesserte Rhythmus dieses zweiten Theils: 4 – 4 – 8 – 4 – 12 – 4 – 4. und folglich ebenfalls ganz regelmässig.

Quant aux rhythmes qui ont plus de huit mesures, on ne peut point les exclure; car ils dépendent de la nature des idées mélodiques, de la manière dont le compositeur a senti ses phrases, de son goût, de son tact, de la variété qu'il veut mettre dans le rhythme, et enfin de la manière symétrique dont ce rhythme se laisse diviser. Mais il n'est pas moins vrai qu'il faut les envisager comme des rhythmes dont on doit faire très-peu d'usage dans le même morceau de Musique.

Nous ferons encore les observations suivantes sur le rhythme; car c'est le rhythme, sa nature, son énergie, sa variété, son charme et ses secrets qu'il faut étudier particulièrement, si l'on veut être heureux dans l'art mélodique; en étudiant le rhythme musical, on étudie et on approfondit en même tems la nature de notre propre sentiment: les anciens avaient raison de dire qu'il était l'*ame* de la Musique, quoiqu'ils l'aient pris dans une autre acception.

On peut souvent ajouter une mesure à un rhythme carré, p.e.

Was die Rhythmen von mehr als 8 Takten betrifft, so kann man sie nicht verwerfen; denn sie hängen ab von der Natur der melodischen Jdeen, von der Art wie der Compositeur seine Phrasen gefühlt hat, von seinem Geschmacke, seinen Ansichten, von der Abwechslung, die er in dem Rhythmus anwenden will, und endlich von der Art, wie dieser Rhythmus sich symmetrisch abtheilen lässt. Doch ist nicht minder wahr, dass man sie als Rhythmen betrachten muss, von welchen in einem und demselben Tonstücke nur sehr wenig Gebrauch gemacht werden soll.

Noch fügen wir folgende Bemerkungen über den Rhythmus bei; denn der Rhythmus ist es, seine Natur, seine Kraft, seine Veränderbarkeit, sein Reiz und seine Geheimnisse, was man vorzüglich studieren muss, weñ man in der melodischen Kunst mit Glück arbeiten will; indem man den musikalischen Rhythmus studiert, so studiert und ergründet man zugleich die Natur unserer eigenen Gefühle: die Alten hatten Recht zu sagen, dass er die *Seele* der Musik sey, obwohl sie ihn in einem andern Sinne nahmen.

Man kann oft zu einem gerad-taktigen Rhythmus einen Takt beifügen, z.B.



mais cette mesure ajoutée doit être exécutée par un autre instrument que celui qui conduit la Mélodie. Ainsi, dans les airs, cette mesure serait exécutée par une partie de l'orchestre. Il est remarquable que cette *addition* de la Mélodie et du rhythme a de l'attrait pour nous, pourvu que ce qu'on ajoute ait quelque chose de flatteur. Le sentiment paraît s'arrêter avec le rhythme, après chacune des deux phrases de

aber dieser hinzugefügte Takt muss von einem andern Jnstrumente ausgeführt werden, und nicht von der Stimme, welche die Melodie führt. Also wäre, in Gesangstücken, ein solcher Takt durch eine Orchesterstimme auszuführen. Es ist merkwürdig, dass diese *Zugabe* zur Melodie und zum Rhythmus uns anziehend erscheint, vorausgesetzt, dass das Beigefügte etwas Reizendes hat. Das Gefühl scheint sich, nach jeder von den beiden Phrasen des

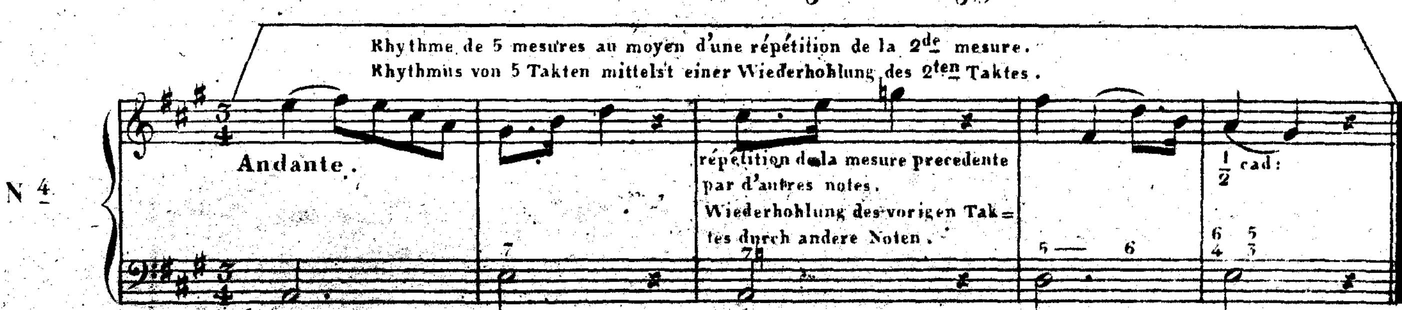
l'exemple, et prendre, pour ainsi dire, haleine, pour mieux saisir ce qui doit suivre. C'est par cette raison que ces deux mesures ajoutées lui rendent cette Mélodie plus neuve et plus piquante: en les ôtant, la Mélodie paraît usée, et a moins d'attrait. Il y a dans la première et deuxième parties de l'air de Sacchini, un exemple d'une mesure ajoutée par l'orchestre. Le sentiment permet encore de prolonger un rhythme par une mesure, pour mieux déterminer une cadence parfaite, et quelquefois même une demi-cadence dans de certains endroits. Dans l'*Adagio* de Haydn (voyez D 4), nous avons vu un exemple de cette prolongation à la fin de chaque partie. Elle se fait là après une cadence parfaite; ici (dans l'air de Sacchini), au milieu de la seconde partie elle a lieu, après une demi-cadence.

Un autre phénomène non moins curieux est que, lorsqu'on répète le trait mélodique d'une mesure, mais avec d'autres notes, par exemple, dans un rhythme à quatre, ce rhythme paraît être carré quoiqu'il ait cinq mesures, p.e.

obigen Beispiels, mit dem Rhythmus gern verzögernd zu verweilen, und gewissermassen Athem zu hohlen, um das Nachfolgende besser zu fassen. Aus dieser Ursache geschieht es, dass die zwei beigefügten Takte ihm diese Melodie neuer und anziehender machen: wenn man sie wegnimmt, so scheint die Melodie verbraucht, und weniger ansprechend. In dem ersten und zweiten Theile der Sacchinischen Arie befindet sich das Beispiel eines, durch das Orchester beigefügten Taktes. Eben so gestattet das Gefühl auch, einen Rhythmus durch einen Takt zu verlängern, wenn an gewissen Stellen eine vollkommene, und bisweilen auch eine Halbcadenz dadurch mehr Bestimmtheit erlangen soll. In dem Haydn'schen *Adagio* (man sehe D 4) sahen wir ein Beispiel solcher Verlängerung am Ende eines jeden Theils. Sie geschieht da nach einer vollkommenen Cadenz: im Sacchinischen Gesang hingegen in der Mitte des zweiten Theils, nach einer Halbcadenz.

Eine andere, nicht minder sonderbare Erscheinung ist, dass, wenn man den melodischen Umriss eines Taktes, aber mit andern Noten, z.B. in einem 4-taktigen Rhythmus, wiederhohlt, so erscheint dieser Rhythmus, obwohl aus 5 Takten bestehend, doch geradtaktig, z.B.

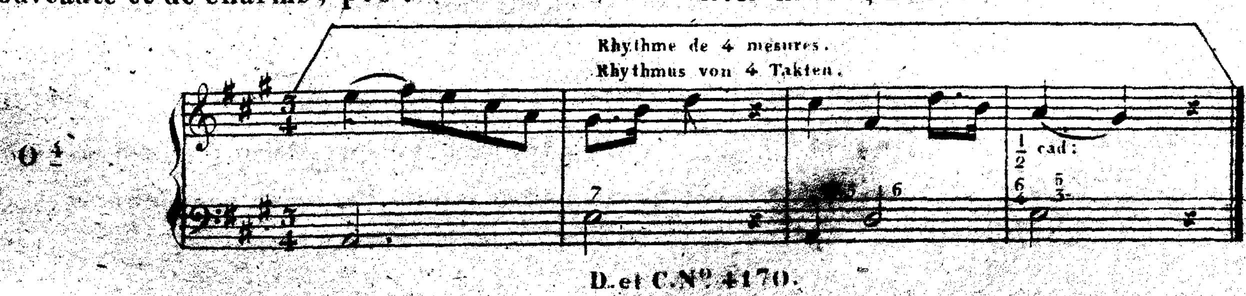
N 4



Cette cinquième mesure ajoutée a de même quelque chose de piquant; car, ôtez la troisième mesure de cet exemple, et la Mélodie aura moins de nouveauté et de charme, p.e.

Auch dieser fünfte eingeschobene Takt hat etwas anziehendes; denn, man nehme den dritten Takt dieser Melodie hinweg, und sie wird weniger Neuheit und Reiz haben, z.B.

O 4



Voilà donc un second moyen de prolonger un rhythme carré par une mesure. Ainsi, il y a quatre manières de faire d'un rhythme de quatre mesures un rhythme de cinq : 1° par celle que nous venons d'indiquer, en répétant une mesure, 2° par l'écho, comme on l'a dit précédemment ; 3° par le retard de la cadence ; 4° en ajoutant une mesure à la fin du rhythme. Voilà pourquoi beaucoup de rhythmes de cinq mesures paraissent agréables et naturels ; et voilà encore pourquoi ils n'exigent pas toujours un compagnon ; mais il y a un art de les placer à propos, qui ne s'apprend point facilement.

Ce que nous avons dit jusqu'ici sur le rhythme, est ce qu'il y a de plus important sous le rapport de la Mélodie.

Par le mouvement de l'accompagnement, on peut souvent interrompre les cadences parfaites de la Mélodie (mais on ne peut pas les interrompre par l'Harmonie, comme nous le verrons plus tard); cela ne nuit point au chant sur lequel notre attention est fixée ; au contraire, cette manière d'interrompre ces cadences répand beaucoup de chaleur dans le courant du morceau.

La demi-cadence sur la dominante, lorsque la Mélodie s'appuie fortement sur elle, p. e.

Diess ist nun ein zweites Hilfsmittel, um einen geraden Rhythmus durch einen Takt zu verlängern. Demnach gibt es 4 Arten, aus einem vier-taktigen Rhythmus einen fünftaktigen zu machen: 1tens die eben angezeigte, indem ein Takt wiederhohlt wird; 2tens das *Echo*, wie wir schon früher gesagt haben; 3tens die Verzögerung der Cadenz; 4tens das Hinzufügen eines Taktes zum Ende des Rhythmus. Diess ist's, warum viele 5-taktige Rhythmen angenehm und natürlich scheinen; und aus diesem Grunde kommt es, dass sie nicht immer einen Begleiter erfordern; aber sie zu rechter Zeit anzuwenden, ist eine nicht leicht erlernbare Kunst.

Das was wir bisher über den Rhythmus gesagt haben, ist das Wichtigste in Rücksicht auf die Melodie.

Durch die Bewegung des Accompagnements kann man die vollkomenen Cadenzen in der Melodie oft unterbrechen, (aber man kann dieses, wie wir später sehen werden, nicht durch die Harmonie thun,) jenes schadet dem Sänger nicht, auf den unsere Aufmerksamkeit gerichtet ist; im Gegentheil verbreitet diese Art, die Cadenzen zu unterbrechen, in den Lauf des Stückes mehr Wärme.

Die Halbcadenz auf der Dominante, wenn die Melodie sich auf sie stark stützt, (wie z. B.)

½ cadences fortes sur la dominante de La.
Stark-gestützte Halbcadenzen auf der Dominante von A.

P. 4 — ou. oder. — ou. oder. — ou. oder. — &c.

a une telle force de repos, que, quand elle se trouve placée au milieu d'une longue période, elle la partage en deux parties, et l'on croit entendre deux périodes différentes. C'est en employant bien à propos ces demi-cadences qu'on peut faire facilement de périodes fort étendues. Mais

hat als Ruhepunkt eine solche Kraft, dass, wenn sie sich in der Mitte einer langen Periode befindet, sie selbe in zwei Theile abtheilt, und man zwei verschiedene Perioden zu hören glaubt. Durch den wohlangebrachten Gebrauch dieser Halbcadenzen kann man leicht sehr ausgedehnte Perioden hervorbringen, aber

il faut ne pas abuser de ces dernières, et n'y recourir que pour la variété, c'est-à-dire, il faut en placer une entre des périodes ou après des périodes courtes ou d'une longueur moyenne. Nous appellerons cette cadence, pour la distinguer des autres demi-cadences, la *demi-cadence forte* ou *dominante*.

man muss von diesen letzteren keine allzuhäufige Anwendung machen; und nur zur Abwechslung dazu seine Zuflucht nehmen; das heisst, man muss eine solche zwischen oder nach kurzen oder mittelmässig langen Perioden einflechten. Wir werden diese Cadenz, um sie von den andern Halbcadenzen zu unterscheiden, die *starke*, oder die *Dominanten-Halbcadenz* benennen.

V.

AIR DE ZINGARELLI DE L'OPÉRA: JULIETTA et ROMEO.

V.

ARIE VON ZINGARELLI AUS ROMEO UND JULIE.




2de Partie.
2ter Theil.
même rhythme.
derselbe Rhythmus.
re = mo i dolci is = tan = ti la frà i fe = de = li a = man = ti god =
½ Cad:
Rhythme de 13 mesures.
Rhythmus von 13 Takten.
remo i dolci is = = tan = ti di più inno = centi af = fetti, e
l'eco a noi d'in = tor = no ri = suo = ne = rà d'a =
mo = re, ri = suo = = ne =
rà, ri = suo = ne = rà d'a = mor.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
mesure supposée.
unterschobener Takt.
Rhythme de 12 mesures.
Rhythmus von 12 Takten.
Ombra a = do = ra = ta as = petta
te = co sarò in = di = vi = so, nel for = tu = nato E = li = so avrai con = ten = ti a =
vrai con = tenti il cor, a = vrai con = ten = ti il cor, a = vrai con = ten = ti il
Cad. interr.
Unterbr. Cad.
Rhythme de 2
Rhythmus von 2
mesures.
Takten.
le même.
derselbe.
cor a = = vrai contenti il cor, a = vrai con = tenti il cor.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
Ritournelle finale.
Schluss_Ritornell.

Rhythme de la première partie de 3 périodes, en comptant la première ritournelle: $\overset{a}{4}. - \overset{b}{8}; - \overset{c}{12}. - \overset{d}{4}.$

Rhythme de la seconde partie de 2 périodes: $\overset{e}{4}; - \overset{f}{13}. - \overset{g}{12}: - \overset{h}{2}: - \overset{i}{2}: - \overset{k}{2}.$

Cet air qui, parmi les airs connus, a obtenu le plus de suffrages en Europe; cet air, le triomphe du célèbre *Crescentini*, est en effet le modèle d'une Mélodie touchante, dont chaque note a été dictée par une sensibilité vive et pure.

Les rhythmes longs doivent se laisser partager en parties égales ou en parties symétriques (remarque que nous ne cesserons de répéter à cause de son importance), sans quoi ils demeureraient sans charme, et ne produiraient aucun intérêt mélodique; mais, lorsqu'ils observent ce principe, ils peuvent devenir fort intéressans: c'est en effet ce que prouve cet air. Le rhythme *b* se laisse diviser en quatre parties égales, qui sont: 2 – 2 – 2 – 2. Le rhythme *c* (par rapport aux petites ritournelles, qu'il contient) se laisse diviser de la manière suivante: 2 – 2 – 2 – 2 – 4. Le rhythme *f* est divisible de cette manière: 2 – 2 – 2 – 2 – 5. Le rhythme *g* est encore divisible, par rapport aux ritournelles, de cette manière: 2 – 2 – 2 – 2 – 4. Ainsi, ces rhythmes longs sont composés de phrases courtes bien distinctes les unes des autres, distribuées symétriquement, de manière qu'on est tenté de prendre ces différentes phrases pour autant de petits rhythmes. Voilà de véritables modèles de rhythmes longs, et on ne risquera jamais de les employer de la sorte, principalement quand ils sont entremêlés de rhythmes plus courts.

Cet air est encore un exemple frappant que les modulations ne sont point le but de la Musique, et qu'on peut nous intéresser fortement sans elles; car, dans cet air admirable rempli de charme d'un bout à l'autre, il n'y a que quatre

Rhythmus des 1ten Theils von 3 Perioden, das erste Ritornell mitgerechnet: $\overset{a}{4}. - \overset{b}{8}; - \overset{c}{12}. - \overset{d}{4}.$

Rhythmus des 2ten Theils von 2 Perioden: $\overset{e}{4}; - \overset{f}{13}. - \overset{g}{12}: - \overset{h}{2}: - \overset{i}{2}: - \overset{k}{2}.$

Dieses Gesangstück, das unter allen bekannten Arien seiner Zeit in Europa den allgemeinsten Beifall erhielt, das der Triumph des berühmten *Crescentini* war, ist wirklich ein Muster von einer rührenden Melodie, wo jede Note von einer lebhaften und reinen Empfindsamkeit eingegeben worden ist.

Die langen Rhythmen müssen sich in gleiche, oder symmetrische Theile eintheilen lassen, (eine Bemerkung, die wir wegen ihrer Wichtigkeit nicht genug wiederhohlen können,) weil sie sonst, reizlos und unförmlich, kein melodisches Jnteresse erwecken könnten; aber mit Beobachtung dieses Grundsatzes könen sie höchst anziehend werden: und wirklich beweist es diese Arie. Der Rhythmus *b* lässt sich in 4 gleiche Theile abtheilen, nähmlich: 2 – 2 – 2 – 2. Der Rhythmus *c* kann, (in Rücksicht auf die kleinen Ritornelle, die er enthält,) auf folgende Art abgetheilt werden: 2 – 2 – 2 – 2 – 4. Der Rhythmus *f* ist auf folgende Weise theilbar: 2 – 2 – 2 – 2 – 5. Der Rhythmus *g* ist ebenfalls, in Hinsicht auf die Ritornelle, also abzutheilen: 2 – 2 – 2 – 2 – 4. Also sind diese langen Rhythmen aus kurzen, von einander wohl unterschiedenen Phrasen zusammengesetzt, welche so symmetrisch geordnet sind, dass man diese verschiedenen Phrasen für eben so viele kleine Rhythmen nehmen könnte. Das sind wahre Muster langer Rhythmen, und man wird nie dabei etwas wagen, sie auf diese Art anzuwenden, besonders wenn sie mit kürzeren Rhythmen untermengt sind.

Auch ist dieses Gesangstück ein auffallendes Beispiel, dass die Modulationen nicht der Zweck der Musik sind, und dass man uns ohne dieselben sehr interessiren kann; denn in diesem bewunderswerthen, von Anfang bis zum Ende reizenden Gesangstücke, gibt

mesures en *la*, qui séparent la première partie de la seconde, et tout le reste en *ré*. Ce sont le rhythme, les idées, la symétrie avec laquelle les phrases sont distribuées, l'unité avec la variété, l'harmonie pure et la plus grande simplicité, le mouvement bien senti dans les accompagnemens qui en font tout le charme. Quant une phrase entière se fait sur la septième dominante du ton, (comme le rhythme *e* de cet air), sa cadence doit compter de même pour une demi-cadence, parce qu'elle suspend la période, comme les autres demi-cadences; et dans ce cas, la demi-cadence mélodique peut se faire sur la quarte, tandis que les autres demi-cadences ne se font que sur la seconde, la tierce, la quinte et la septième, comme on l'a vu plus haut.

es nur 4 Takte in *A*, welche den ersten Theil vom zweiten absondern, und alles Übrige ist in *D*. Der Rhythmus, die Jdeen, die Symmetrie, mit welcher die Phrasen vertheilt sind, die Einheit mit der Abwechslung, die reine Harmonie und die grosse Einfachheit, die wohlberechnete Bewegung in dem Accompagnement, – diess ist es, was allen Reiz dieses Tonstückes bildet. Wenn eine vollständige Phrase auf der Dominanten-Septime des Grundtones gebaut wird, (wie der Rhythmus *e* dieses Gesangstückes,) so wird ihre Cadenz ebenfalls für eine Halbcadenz gerechnet, weil sie die Periode, so gut wie andere Halbcadenzen, verzögert; und in diesem Falle kann die melodische Halbcadenz auf der Quarte statt finden, während die andern Halbcadenzen, (wie wir früher gesehen haben,) nur auf der Secunde, der Terz, der Quinte und der Septime gebildet werden.

VI.
AIR de PICCINI, dans L'OPERA de DIDON.

VI.
ARIE von PICCINI, aus der OPER: DIDO.

1re Partie.
1ter Theil.

PICCINI.

And^te cantabile.

Rhythme de 3 mesures. Rhythmus von 3 Takten.
Rhythme de 2 mesures. Rhythmus von 2 Takten.

½ Cad. ½ Cad.

Ah! que je fus bien ins-pi-ré-e, que je fus bien ins-pi-rée

Rhythme de 3 mesures. Rhythmus von 3 Takten.
Rhythme de 4 mesures. Rhythmus von 4 Takten.

½ Cad.

quand je vous re-çus dans ma cour quand je vous re-çus dans ma

Rhythme de 5 mesures. Rhythmus von 5 Takten.

Cad. parf. Vollk. Cad.

cour. Ô di-gne fils de Cythe-ré-e com-bien je rends

Rhythme de 7 mesures. Rhythmus von 7 Takten.

½ Cad.

grace à l'a-mour, ô digne fils de Cy-the-ré-e com-bien je rends

Rhythme de 5 mesures.
Rhythmus von 5 Takten.

(*) cad: parf: vollk: Cad:

gra = = ce à l'a = mour, com=bien je rends gra = = =

cad: parf: vollk: Cad: mesure ajoutée. beigefügter Takt.

= = = = = ce à l'a = mour, j'ai beau le

2de Partie.
2ter Theil.

Rhythme de 6 mesures.
Rhythmus von 6 Takten.

voir je crois à peine ce que Vé = nus a fait pour moi, ce que Ve = nus a fait pour

½ cad: le même. derselbe. en Fa ♯ mineur. in Fis moll. en Mi. in E.

moi, aux malheurs causés par Hé = lè = ne, il est donc vrai que je vous dois, il est donc

Rhythme de 3 mesures.
Rhythmus von 3 Takten.

½ cad: ½ cad:

vrai que je vous dois. Ah! que je fus bien ins = pi = ré = e, que je

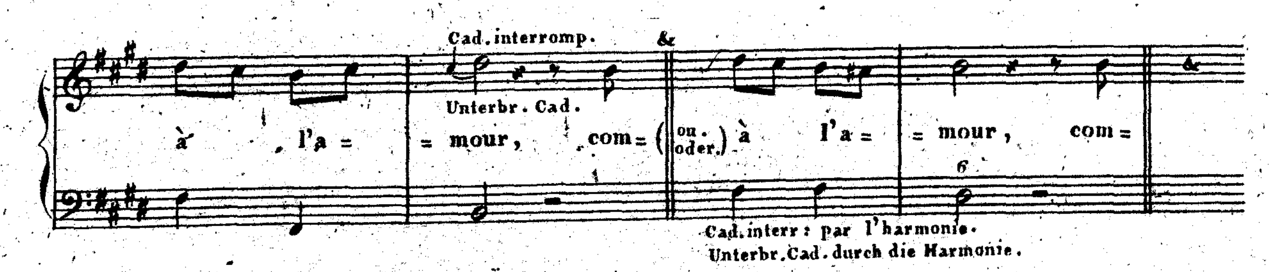
Rhythme de 2 mesures.
Rhythmus von 2 Takten.
Rhythme de 3 mesures.
Rhythmus von 3 Takten.

½ cad: ½ cad:

fus bien ins = pi = ré = e quand je vous re = çus dans ma cour

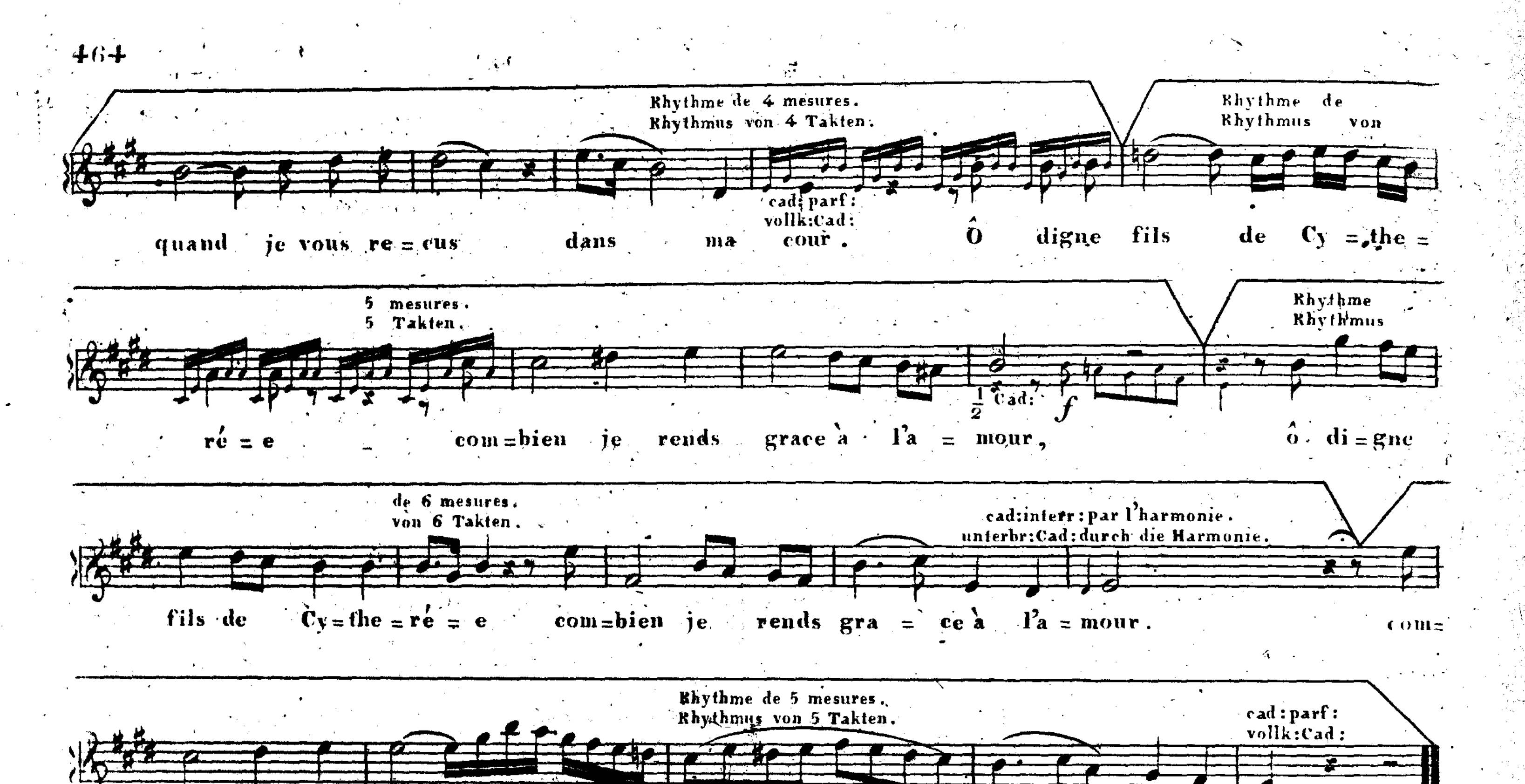
(*) Ici, la cadence devrait être interrompue (soit par l'harmonie, soit par la mélodie,) et non parfaite, ce que PICCINI n'a point fait; elle devrait être p. e.

(*) Hier hätte die Cadenz (entweder durch die Harmonie oder durch die Melodie) unterbrochen werden sollen, was PICCINI nicht that; sie hätte z. B. so seyn müssen:



Cette cadence parfaite dans cet air fait qu'on croit que les 5 mesures qui la suivent doivent appartenir à une toute autre Période, tandis qu'elles appartiennent nécessairement à la Période précédente; ces 5 mesures paraissent après cette cadence parfaite tout-à-fait superflues; parce que la 1re partie de cet air serait parfaitement bien terminée avec cette cadence. On ne peut jamais alonger une Période après une cadence parfaite mélodique et harmonique.

Diese vollkomene Cadenz in dieser Arie bewirkt, dass man glaubt, die ihr nachfolgenden 5 Takte sollen einer ganz andern Periode angehören, während sie doch nothwendig zur vorhergehenden Periode gerechnet werden müssen; diese 5 Takte scheinen, nach jener vollkommenen Cadenz völlig überflüssig zu seyn, weil mit dieser Cadenz der erste Theil dieses Gesangstückes vollkommen geschlossen wäre. Nach einer vollkommenen, melodischen und harmonischen Cadenz kann man eine Periode niemals weiter verlängern.



Cet air qui a eu tant de succés à l'Académie impériale de Musique, exige uné analyse toute particulière.

Ce qui contribue au charme total d'un morceau dans un opéra, ce n'est pas toujours la Mélodie seule. La couleur du morceau, la situation, la manière de l'exécuter, l'harmonie douce, naturelle et simple, les nuances du *Piano* et du *Forté* bien distribuées, le choix heureux des instrumens et de leurs différens timbres, &..., sont autant de motifs de nous plaire et de nous émouvoir. Ajoutéz à cela une Mélodie même médiocre, point couverte par l'orchestre, et il n'est pas étonnant que le morceau ait quelque charme pour nous, principalement sur un théâtre, où l'on est habitué à entendre plus déclamer que chanter. Le choix du ton de cet air (en *mi* dièse qui a le plus de charme de tous les tons musicaux), son harmonie simple et douce, la maniére dont il est accompagné, les *Forté* et les *Piano*, la distribution des instrumens, tout cela y est parfaitement bien senti et bien employé; mais la Mélodie en est vague.

Dieses Gesangstück, das in der kaiserlichen Academie der Musik so viel Erfolg hatte, erfordert eine besondere Zergliederung.

Es ist nicht immer die Melodie allein, welche in einem Opernstücke zu der schönen Gesammtwirkung beiträgt. Der Charakter des Musikstückes, die Situation (Lage) der Handelnden, die Art der Aufführung, die sanfte, natürliche und einfache Harmonie, die wohlvertheilten Färbungen des *Piano* und *Forte*, die glückliche Wahl der Instrumente und ihres verschiedenartigen Klanges, &... sind eben so viele Hilfsmittel, unser Gefallen und unsere Empfindung zu erregen. Man füge dazu eine, selbst nur mittelmässige Melodie, die nicht vom Orchester gedeckt ist, so ist nicht zu wundern, wenn das Tonstück auf uns, besonders auf einem Theater, wo man mehr gewöhnt ist, deklamiren als singen zu hören, einige Wirkung hevorbringt. Die Wahl der Tonart dieses Tonstückes, (nähmlich *E dur*, welches unter allen musikalischen Tonarten den grössten Reiz haben dürfte) seine einfache, sanfte Harmonie, die Art wie es begleitet ist, die *Forte's* und *Piano's*, die Vertheilung der Instrumente, alles ist hier

incertaine, on ne l'emporte point avec soi après l'avoir entendue, quoique les phrases prises séparément soient presque toutes chantantes. Où en gît la raison? Dans le rhythme qui n'est pas du tout observé dans cet air; delà vient que les phrases chantantes ne se lient pas bien ensemble, qu'elles paraissent isolées, et qu'il n'existe pas de symétrie entr'elles.

RHYTHME DE L'AIR.

Première partie de trois périodes, mais qui n'en devrait avoir que deux:

a; b; c; d; e; f; g
3; — 2; — 3; — 4. — 5; — 7. — 5.

Deuxième partie de deux périodes:

h; i; k; l; m; n; o; p; q
6; — 6; — 3; — 2; — 3; — 4. — 5; — 6: — 5.

Le rhythme *b* devrait être de trois mesures, au lieu de deux, pour servir de compagnon au rhythme *a*; le rhythme *c* devrait être de quatre mesures au lieu de trois, par rapport au rhythme *d*; le rhythme *e* dans lequel il y a une mesure répétée (voyez ce que nous avons dit là-dessus) peut être envisagé comme régulier; le rhythme *f* devrait se laisser partager en deux parties égales, dont chacune de 4 mesures, aussi manque-t-il une mesure entre la 3ème et la 4ème de ce rhythme; et au lieu d'un rhythme de sept, on en aurait facilement obtenu un de huit, ou bien deux rhythmes de 4 mesures chacun. Le rhythme *g* a la première mesure de trop, et se trouve ici sans nécessité de 5 au lieu de 4 mesures, car les premières 4 notes de ce rhythme devraient se trouver dans la mesure finale du rhythme précédent; p. e.

vollkommen wohlgefühlt und angewendet worden, aber die Melodie ist schwankend, ungewiss, und man trägt sie nach dem Anhören nicht mit sich fort, obgleich die Phrasen, einzeln genommen, fast alle singbar sind. Wo liegt hier die Ursache? Jm Rhythmus, der in dieser Arie ganz und gar nicht beobachtet wurde; daher kommt es, dass die Gesangsphrasen sich nicht mit einander verbinden, dass sie vereinzelt erscheinen, und dass keine Symmetrie zwischen ihnen statt findet.

RHYTHMUS DIESER ARIE.

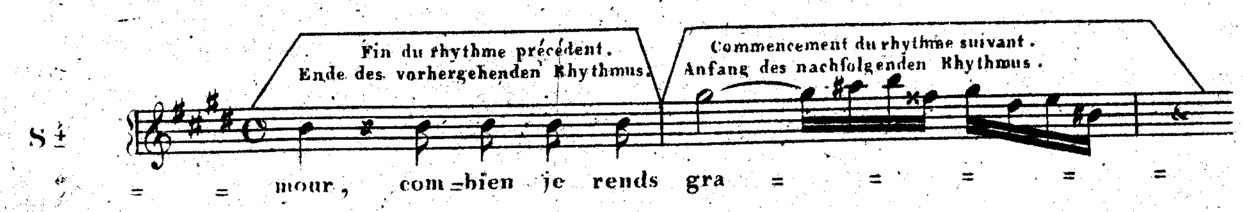
Erster Theil aus drei Perioden bestehend, der aber deren nur zwei haben sollte:

a; b; c; d; e; f; g
3; — 2; — 3; — 4. — 5; — 7. — 5.

Zweiter Theil von zwei Perioden:

h; i; k; l; m; n; o; p; q
6; — 6; — 3; — 2; — 3; — 4. — 5; — 6: — 5.

Der Rhythmus *b* sollte drei Takte haben, anstatt zwei, um zum Begleiter des Rhythmus *a* zu dienen; der Rhythmus *c* sollte vier Takte anstatt drei haben, in Rücksicht auf den Rhythmus *d*; der Rhythmus *e*, in welchem ein Takt wiederhohlt wird, (man sehe was wir hierüber gesagt haben,) kann als regelmässig angesehen werden; dagegen sollte der Rhythmus *f* sich in zwei gleiche Theile abtheilen lassen, jede von 4 Takten, auch mangelt ihm ein Takt zwischen dem 3ten und 4ten Takte; und leicht hätte, statt einem 7-taktigen Rhythmus ein 8-taktiger, oder zwei Rhythmen, jeder zu 4 Takten gebildet werden können. Der Rhythmus *g* hat den ersten Takt zu viel, und ist hier unnöthig aus 5, statt aus 4 Takten zusammengesetzt, denn die ersten 4 Noten dieses Rhythmus sollten sich im Schlusstakte des vorhergehenden befinden; z. B.

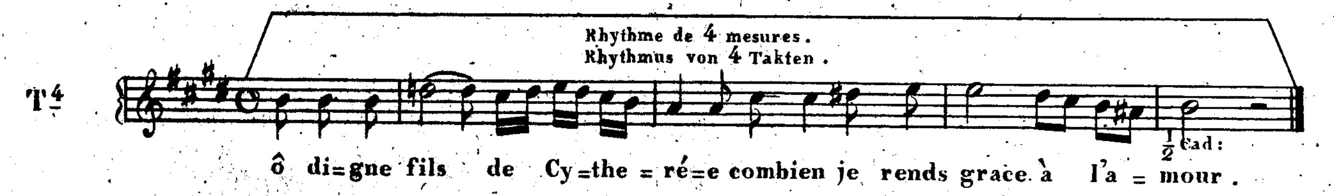


Quant à la seconde partie, le rhythme *h* est manqué, parce qu'il ne se laisse diviser ni en deux en trois parties égales, ce qu'il devrait faire,

Jn Betreff des zweiten Theils, so ist der Rhythmus *h* verfehlt, weil er weder in 2 noch in 3 gleiche Theile abgetheilt werden kann, was doch besonders

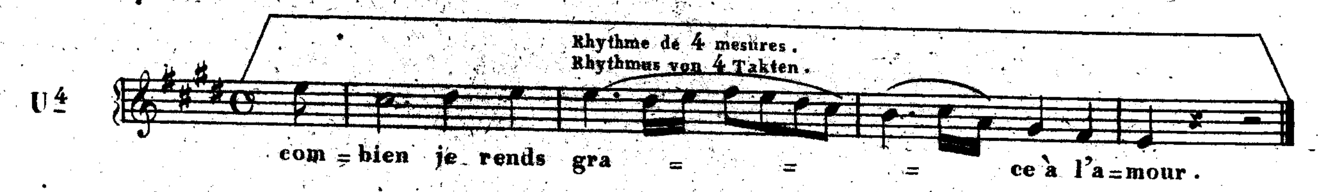
surtout dans un morceau d'un mouvement si lent. Le rhythme *i* est régulier, parce qu'il est divisible en trois parties égales; les rhythmes *k*, *l*, *m*, *n*, sont égaux aux rhythmes *a*, *b*, *c*, *d*, et ont par conséquent les mêmes défauts; le rhythme *o* a encore la troisième mesure de trop, et devrait être de 4 mesures au lieu de 5; p.e.

in einem Stücke von so langsamer Bewegung, sollte geschehen können. Der Rhythmus *i* ist regelmässig, weil er in 3 gleiche Theile abgetheilt werden kann; die Rhythmen *k*, *l*, *m*, *n*, sind den Rhythmen *a*, *b*, *c*, *d* gleich, und haben also dieselben Mängel; der Rhythmus *o* hat auch den dritten Takt zu viel, und sollte statt 5 Takten nur 4 haben; z.B.



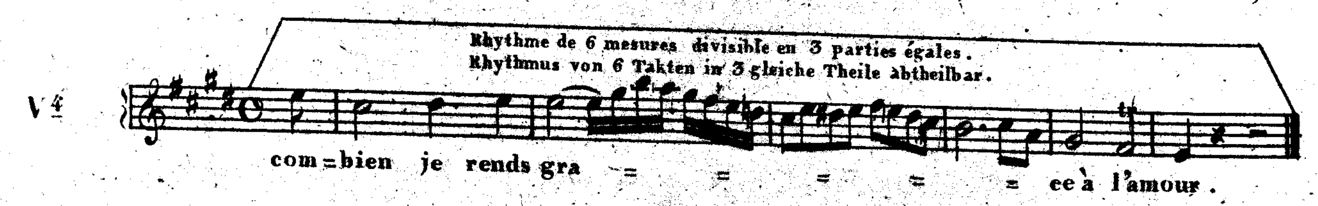
où cette phrase mélodique a plus de chaleur. Le rhythme *p*, comme divisible en deux parties égales est bon; le dernier rhythme *q* serait mieux de 4 mesures que de 5, car la seconde mesure peut être facilement supprimée; la phrase n'en serait que meilleure; p.e.

wo dieselbe melodische Phrase mehr Leben hat. Der Rhythmus *p*, in zwei gleiche Theile eintheilbar, ist gut; der letzte Rhythmus *q* wäre 4=taktig besser als 5=taktig, denn der zweite Takt kann leicht weggelassen werden; die Phrase würde nur um so besser; z.B.



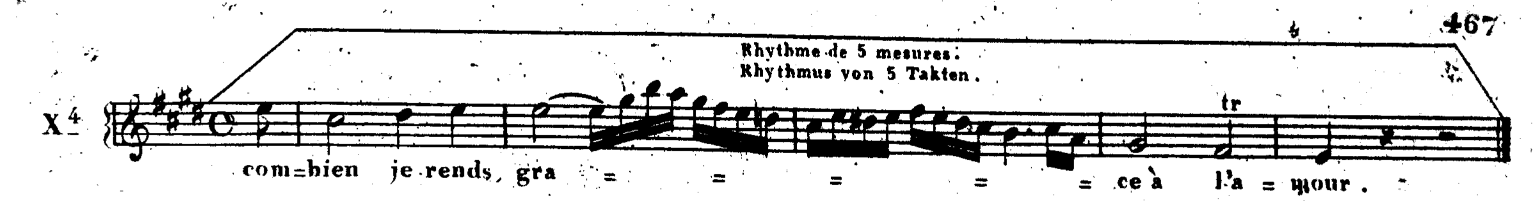
Et si le compositeur tenait à cette seconde mesure (qui selon moi n'est pas de bon goût), il aurait fallu allors terminer plus largement avec le rhythme de six; p.e.

Und wenn dem Compositeur an dieser Phrase durchaus so viel gelegen war, (obschon ich sie nicht von gutem Geschmacke finden kann,) so hätte er sie, bis zu 6 Takten ausgedehnt, beschliessen sollen; z.B.



Quand on termine un air de cette importance, on s'arrête de préférence sur la pénultième ou antépénultième (voyez ce que nous avons dit sur ces deux mots et sur le retard de la cadence), et on fait par-là d'un rhythme de quatre mesures un rhythme de cinq, d'une manière plus naturelle. Ainsi ce rhythme *q* aurait pu finir encore l'air beaucoup mieux de la manière suivante, en lui laissant ces cinq mesures:

Wenn man ein Gesangstück von solcher Bedeutung endet, so verweilt man vorzugsweise auf der vorletzten, oder vor=vorletzten Note, (man sehe was wir über diese zwei Worte, und über die Verzögerung der Cadenz gesagt haben), und macht somit auf eine natürlichere Art aus einem 4=taktigen Rhythmus einen 5=taktigen. Also hätte dieser Rhythmus *q* den Gesang weit besser auf folgende Art, mit Beibehaltung dieser 5 Takte schliessen können:



Il ne s'agit point ici de déprécier le mérite de cet air (et nous en sommes bien loin), à qui le public éclairé a donné son suffrage; mais il s'agit de démontrer s'il a du charme pour lui, en quoi ce charme consiste, et où il faut le chercher.

Si l'observation des principes du rhythme a contribué (ce qui est indubitable) au mérite et au charme de tous les exemples mélodiques que nous avons cités, il est évident que le rhythme n'a en rien contribué au charme de cet air, parce qu'il n'y est pas observé. Si cet air pouvait nous intéresser par sa *mélodie*, il faudrait donc supposer les deux cas suivans: 1º qu'une Mélodie peut avoir du charme pour nous, quand ses phrases sont chantantes et *bien rhythmées*; 2º qu'une Mélodie peut avoir de même du charme pour nous, quand ses phrases sont chantantes et *mal ou point du tout rhythmées*. C'est donc le point d'une discussion importante, laquelle, si elle prouvait pour les deux cas, ne serait qu'avantageuse pour la Mélodie, parce qu'elle déciderait que la Musique a deux moyens différens de nous intéresser par la Mélodie, dont un serait *rhythmé* et l'autre *non rhythmé*. Nous n'avons rien de plus à dire sur le premier de ces deux cas. Quant au second, il n'est point douteux que des phrases chantantes et *non rhythmées*, ou bien *mal rhythmées*, peuvent encore avoir une espèce de charme pour nous: telle est la puissance de la Mélodie. Mais je crois qu'il est prouvé suffisamment par tout ce que nous avons dit sur la nature de la véritable Mélodie, que de telles phrases (aussi bien qu'elles puissent être prises séparément), ne constitueront point un bel air qui puisse être cité comme modèle d'une véritable Mélodie; qu'une Mélodie faite avec ces espèces de phrases pourrait bien produire un effet

Es handelt sich hier nicht darum, (auch sind wir davon weit entfernt,) das Verdienst dieses Gesangstückes zu schmälern, welchem bereits eine gebildete Welt ihren Beifall schenkte; aber es gilt zu beweisen, ob es wirklich anziehend ist, worin sein Reiz besteht, und wo man ihn suchen muss.

Wenn, (was unzweifelhaft ist) die Beobachtung der rhythmischen Grundsätze dazu beigetragen hat, allen den, von uns hier vorgeführten melodischen Beispielen ihre schönen und reizenden Eigenschaften zu verleihen, so ist es klar, dass bei dem jetzt vorliegenden Gesangstücke der Rhythmus nichts zu seiner Schönheit beitrug, weil er da nicht beobachtet worden ist. Wenn diese Arie uns also durch ihre *Melodie* interessiren konnte, so muss man die zwei folgenden Fälle annehmen: 1tens dass eine Melodie uns reizend erscheinen kañ, wenn ihre Phrasen gesangvoll und *in gutem Rhythmus* gesetzt sind; 2tens dass eine Melodie uns ebenfalls reizend erscheinen kann, wenn ihre Phrasen gesangvoll, und in *schlechtem*, oder *in gar keinem Rhythmus* gesetzt sind. Diess ist also der Punkt einer wichtigen Untersuchung, welche, wenn sie beide Fälle bewiese, für die Melodie nicht anders als vortheilhaft wäre, weil dadurch entschieden würde, dass die Musik zwei verschiedene Mittel besitzt, uns durch die Melodie zu interessiren, wovon das eine *rhythmisch* und das andere *unrhythmisch* wäre. Über den ersten dieser beiden Fälle haben wir nichts mehr zu sagen. Jn Betreff des zweiten, so ist nicht zu zweifeln, dass gesangvolle Phrasen, die *gar nicht* oder nur *schlecht rhythmisch* gesetzt sind, auch noch eine Art von Reiz für uns haben können, so gross ist die Macht der Melodie. Aber ich glaube durch alles, bisher über die Natur der wahren Melodie Gesagte, hinreichend bewiesen zu haben, dass solche Phrasen, (wie gelungen sie auch, einzeln genommen, seyn mögen,) keinen schönen Gesang bilden werden, den man als ein Muster

local, mais non général, c'est-à-dire qui pourrait plaire dans un endroit ou même parmi une seule nation, mais non pas parmi les autres en même tems; qu'il n'excitera pas un grand enthousiasme; qu'il ne nous transportera point; bref, qu'il n'aura pas cette évidence qui caractérise tant d'autres productions du même genre, &...

Pourquoi Piccini, qui était l'homme par excellence pour faire des Mélodies fort intéressantes, et par conséquent bien rhythmées, a-t-il fait cet air sans y observer les principes du rhythme? Il ne m'appartient pas de le chercher. Peut-être que la scène française (qui est bien différente de celle des autres pays), la langue et particulièrement sa prosodie, ainsi que les vers de cet air, en sont la cause.

Il y a ensuite d'autres genres de Musique (particulièrement pour la scène) qui n'ont pas pour but de nous intéresser uniquement par la Mélodie, et dans lesquels on observe plus ou moins le rhythme, et souvent point du tout. Mais comme cet ouvrage n'est consacré qu'à l'intérêt purement mélodique, ces productions n'ont point de rapport avec lui, et ne peuvent être ici l'objet d'une discussion. Si Piccini a voulu classer son air parmi les morceaux dont nous venons de parler (ce qui est vraisemblable), alors nous n'avons plus rien à dire.

NOUVELLES OBSERVATIONS SUR LE RHYTHME.

Quand on répète par l'accompagnement la première mesure d'une phrase mélodique, on peut par ce moyen (qui peut être de même fort piquant) transposer un rhythme de quatre en un de cinq. Ainsi, cela ajouterait aux quatre moyens indiqués

wahrhafter Melodie aufstellen könnte; dass eine, aus dieser Art von Phrasen zusammengesetzte Melodie zwar wohl eine, besonderen Umständen angemessene, aber nie eine allgemeine Wirkung hervorbringen könnte, das heisst, dass selbe in einem Orte, oder selbst bei einer einzelnen Nation, aber nie bei den Andern zugleich Gefallen erwecken würde; dass sie nie grossen Enthusiasmus erwecken, dass sie uns nie hinreissen wird; kurz, dass sie nicht diese Bestimmtheit haben wird, welche so viele andere Kunstgebilde derselben Gattung charakterisirt, &...

Warum mag Piccini, der doch vorzugsweise der Mann war, interessante, und folglich gut rhythmisch geordnete Melodien zu erfinden, dieses Gesangstück geschrieben haben, ohne in demselben die Grundsätze des Gleichmasses zu beobachten? – Es komt mir nicht zu, dieses zu untersuchen. Vielleicht ist die französische Bühne, (welche sich von der anderer Länder sehr unterscheidet,) ihre Sprache und besonders ihr Sylbenmass, so wie der Versbau dieser Arie, daran Schuld.

Es gibt endlich noch andere Musikgattungen, (besonders für das Theater,) die nicht den Zweck haben, uns einzig durch die Melodie zu interessiren, und in welchen der Rhythmus mehr oder weniger, oft gar nicht, beobachtet wird. Aber da die gegenwärtige Abhandlung nur dem rein melodischen Interesse gewidmet ist, so gehören diese Gattungen nicht hieher, und könen nicht der Gegenstand der Untersuchung seyn. Wenn Piccini sein Gesangstück in diese Gattung setzen wollte (was auch wahrscheinlich ist,) so haben wir nichts mehr zu sagen.

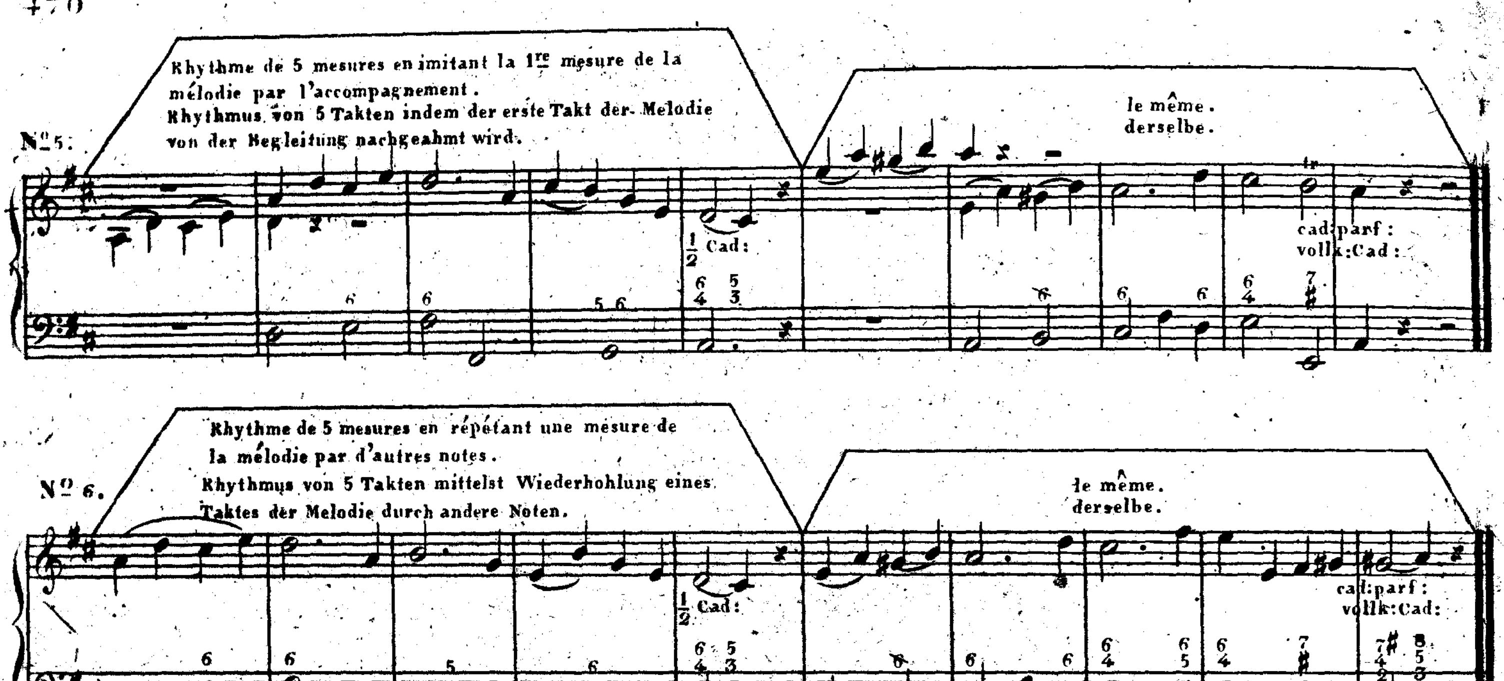
NEUE BEMERKUNGEN ÜBER DEN RHYTHMUS.

Wenn man den ersten Takt einer melodischen Phrase durch die Begleitung wiederhohlt, so kann man durch dieses Mittel, (das selbst sehr anziehend werden kann) aus einem 4=taktigen Rhythmus einen 5=taktigen bilden. Dieses würde also den oben angeführten vier

plus haut, un autre moyen de changer un rhythme de quatre en cinq. Comme il est fort avantageux de les connaître tous les cinq, et de les bien distinguer les uns des autres, nous les indiquerons ici par l'exemple suivant:

Hilfsmitteln noch ein anderes beifügen, um einen 4 = taktigen Rhythmus in einen von 5 Takten umzuwandeln. Da es sehr vortheilhaft ist, alle fünf kennen, und von einander unterscheiden zu lernen, so werden wir sie durch folgendes Beispiel darstellen:





Ils peuvent servir dans les cas où le rhythme de quatre (dont on se sert le plus souvent) pourrait devenir monotone.

Sie können für den Fall dienen, wenn der 4=taktige Rhythmus, (dessen man sich am häufigsten bedient,) monoton (einförmig) werden durfte.

---

47. Anmerkung des Übersetzers. Manchem jungen Schüler unserer Tage dürfte es vielleicht auffallen, in dieser Abhandlung nur Beispiele solcher Tonsetzer angeführt zu sehen, die im vorigen Jahrhunderte gelebt haben, und wovon Manche ihm vielleicht kaum dem Namen nach bekannt sind. Wenn auch, bei der allerdings gewaltigen Änderung unseres Geschmackes seit den letzten Jahrzehenden, manche der hier als Muster aufgestellten Melodien uns veraltet erscheinen mögen, so bleiben doch die, von ihnen abgezogenen Regeln und Grundsätze unwandelbar in ihrem vollen Werthe, und die unbestreitbare Anerkennung, welche z.B. die neueren Theater-Compositeurs Jtaliens in allen Theilen der civilisirten Welt gefunden haben, verdanken sie immer nur ihrem angebornen oder wohlausgebildeten Gefühl für Melodie, Wohllaut, Rhythmus, Symmetrie, und daraus entspringender Fasslichkeit: also der Beobachtung alles dessen, was in dieser Abhandlung dem Schüler zur Pflicht gemacht wird. Der grosse Unterschied zwischen der neueren und älteren Musik, der, besonders seit *Rossini* und den neueren französischen Tonsetzern, in der Theater= und dadurch auch in der Instrumental=Musik dem Geschmacke eine neue Richtung gegeben hat, und über dessen Werth oder Unwerth einzig nur die Zukunft unpartheyisch entscheiden kann, (indem sie ihn entweder behält und fortbildet, oder indem sie ihn fallen lässt, und wieder gegen einen andern vertauscht;) beruht grösstentheils auf ganz andern Ursachen: nähmlich auf der Benutzung vieler neuer, oder verbesserter, zum Theil sehr lärmender Jnstrumente; auf der Erfindung neuer pikanter Wendungen in der Melodie und Harmonie; auf der Anwendung neuer geschmackvoller Verzierungen, die, wenn auch nicht immer durch die Natur begründet, doch dem Gehör schmeicheln; – und endlich auf dem wichtigen Umstand, dass dasjenige, was man die *Gelehrsamkeit* der Musik nennen kann, immer mehr dem *Effekt* und den ästhetischen Forderungen untergeordnet wird, und daher, an und für sich, nicht mehr jene Bewunderung findet, wie ehemals, indem die grosse Welt dieses jetzt nur noch zu den nothwendigen Pflichten des Tonsetzers rechnet, ohne sie mit dem wahren Zweck der Tonkunst zu verwechseln. Dass auch die Formen, der Bau und Umfang der neueren Tonwerke manche Veränderungen erlitten haben, ist nicht zu läugnen; allein diese müssen sich stets auf die, in dieser Abhandlung entwickelten symmetrischen Grundsätze zurückführen lassen, und das junge Talent, welches die Forderungen der alten klassischen Schule mit den Bedürfnissen des neueren Geschmackes zu vereinigen strebt, wird sein Ziel nicht verfehlen, wenn es die guten Meister aller Zeiten studiert, und die Verirrungen des guten Geschmacks, (deren es zu jeder Zeit gab,) von dem Guten und Unvergänglichen zu sondern lernt.

ZUSATZ DES ÜBERSETZERS.

ÜBER DIE RHYTHMIK UND DEN VERSBAU IN DER DEUTSCHEN SPRACHE.

Der Tonsetzer, welcher sich der Gesangs=Composition, (und besonders der dramatischen,) widmen will, muss gründliche grammatikalische Kenntnisse seiner Muttersprache haben, so wie für ihn auch das Studium der *italienischen* Sprache unerlässlich ist. Er muss eine umfassende Belesenheit in den guten Dichtern, (besonders denjenigen, welche sich in den *kleineren*, *zur Musik geeigneten* Gedichten auszeich=neten,) besitzen, und die Eigenthümlichkeiten aller Gattungen des Versmasses gut kennen. Auch dürfen ihm die ausgezeichneten *dramatischen* Werke *aller* Nationen nicht unbekannt bleiben. Überhaupt ist für den Tonsetzer *litterarische Bildung* ein sehr wichtiges Hilfsmittel, um seine Fantasie nur mit edlen Jdeen zu begeistern, und alles Gemeine und Geschmacklose zu vermeiden. Nicht minder vortheilhaft ist es, wenn er selber des Gesangs mächtig ist; auf jeden Fall muss er eine gute *Gesangschule* studiert haben, so wie ihm auch gute Lehrbücher über *Metrik* und *Deklamation* nicht fremd bleiben dürfen. Der Schüler kann sich nicht früh genug angewöhnen, auf jeden gesangsfähigen Vers sogleich eine Melodie aufzusuchen, die frei und ungezwungen den Sinn der Worte in einer angemessenen musikalischen Jdee wiedergibt, und dabei entwe=der dem Rhythmus der Versart nachfolgt, oder sich, unabhängig von diesem, einen eigenen bildet.

Folgende kurze Darstellung der verschiedenen Versarten dürfte vorläufig manchem Schüler nicht un=willkommen seyn.

Jede Sprache besteht aus *langen* (schweren,) und *kurzen* (leichten) Sylben, welche in der *Prosa*, (das heisst, in der gewöhnlichen, ungebundenen Rede) willkührlich mit einander abwechseln. Geschieht aber diese Abwechslung in einer gewissen, immer wiederkehrenden Ordnung, so wird die Sprache abgemessen (*metrisch*), und bildet *Verse*; z.B.

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡
Seht ihr dort die altergrauen
– ◡ – ◡ – ◡ – ◡
Schlösser sich entgegen schauen,

Jeder fühlt, dass hier regelmässig einer langen Sylbe eine kurze nachfolgt, und hiedurch ein Wohllaut her=vorgebracht wird. Diese Art Verse, (wo stets nach *einer langen* Sylbe *eine kurze* folgt,) nennt man *Tro=chäen*, und kann sie beiläufig mit dem $\frac{2}{4}$ Takt vergleichen, wo ebenfalls einem schweren Takttheile ein leichter nachfolgt.

Wenn aber nach einer langen Sylbe *zwey* kurze nachfolgen, wie z.B.

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡
Mächtig erbrausen die stürmischen Wellen,

so entsteht dadurch die Bewegung des $\frac{3}{8}$ Taktes, und diese Verse nennt man *Daktylen*.

Die *trochäische* Versart bildet demnach ein *gerades* Metrum (– ◡ – ◡ – ◡) so wie die *Daktylen* ein *ungerades* (– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡) geben; diese Abwechslung schwerer und leichter Sylben nennt man *Arsis* und *Thesis*, (Hebung und Senkung,) – und so wie in der Musik eine Melodie entweder unmittelbar mit dem Takte (Niederschlag) (also mit der *Arsis*), oder auch mit einem *Aufstreich* (also mit der *Thesis*) anfangen kann, so kann auch ein Vers entweder mit einer schweren Sylbe beginnen, (wie in den zwei oben

angeführten Beispielen der Fall ist,) oder mit einer leichten Sylbe, wie in folgenden:

Wir sind des Frühlings lustge Bothen.

oder: Es reden und träumen die Sterblichen viel,

Wenn beide Versarten, (*Trochäen* und *Daktylen*) mit einander vermengt werden, so entsteht die *gemischte* (*hemiolische*) Versart, z. B.

Eilende Wolken, Segler der Lüfte.

Da es mehr oder minder schwere, so wie auch mehr oder minder leichte Sylben gibt, und dieselben auf sehr mannigfache Arten zusammengesetzt werden können, so entstehen daraus auch sehr viele verschiedene Versarten. So entsteht aus zwei schweren Sylben (oder *Füssen*) das *spondäische*, aus drei schweren, das *molossische*, und aus drei leichten das *tripodische* Metrum.

Hier folgen alle Versarten mit ihren griechischen Benennungen: (*)

1tens Zweisylbige.

deren ungefähre Dauer durch den Notenwerth dargestellt.

im 2/4 Takt.

1.) ◡ – JAMBUS

2.) – ◡ TROCHÄUS

3.) – – SPONDÄUS

4.) ◡ ◡ PYRRHICHIUS

2tens Dreisylbige.

1.) – ◡ ◡ DAKTYLUS

im 3/8 Takt. der leichte:

im 2/4 Takt. der schwere:

2.) ◡ – ◡ AMPHIBRACHYS

3.) ◡ ◡ – ANAPÄST

im 6/8 Takt.

4.) – – ◡ BACCHIUS

5.) – ◡ – KRETICUS

6.) ◡ – – ANTIBACCHIUS

im 3/4 Takt.

7.) – – – MOLOSSUS

(*) Wenn von mehreren nach einander folgenden langen Sylben die eine noch mehr Gewicht hat als die andern, so wird sie hier durch ein ⁄–, und bei mehreren kurzen Sylben die Gewichtigere durch ein ◡́ angedeutet.

im $\frac{3}{8}$ Takt.

8.) ◡ ◡ ◡ TRIBRACHYS

3tens Viersylbige.

im $\frac{4}{4}$ Takt.

1.) ◡ – ◡ – DIJAMBUS

2.) – ◡ – ◡ DITROCHAEUS

3.) – – – – DISPONDAEUS

4.) ◡ ◡ ◡ ◡ PROCELAUSMATICUS

im $\frac{2}{4}$ Takt.

5.) ◡ – – – 1ter EPITRITUS

6.) – ◡ – – 2ter EPITRITUS

7.) – – ◡ – 3ter EPITRITUS

8.) – – – ◡ 4ter EPITRITUS

im $\frac{6}{8}$ Takt.

9.) – ◡ ◡ ◡ 1ter PÄON

10.) ◡ – ◡ ◡ 2ter PÄON

11.) ◡ ◡ – ◡ 3ter PÄON

12.) ◡ ◡ ◡ – 4ter PÄON

im $\frac{3}{4}$ Takt.

13.) – – ◡ ◡ sinkender JONIKER

14.) ◡ ◡ – – steigender JONIKER

im $\frac{6}{8}$ Takt.

15.) – ◡ ◡ – CHORIAMBUS

im $\frac{3}{4}$ Takt.

16.) ◡ – – ◡ ANTISPAST

Man sieht, wie mannigfach sich die Sylben versetzen lassen, und wie man durch die hieraus entstehenden Versarten alle jene musikalischen Figuren und Umrisse wiedergeben kann, die aus der Verschiedenheit des Notenwerthes und der Taktarten entstehen.

Der *Reim*, der so sehr zur Vermehrung des Wohllautes der Verse beiträgt, ist eine Erfindung der neueren Zeit, und mag wahrscheinlich im 7ten oder 8ten Jahrhundert, durch die Araber den Abendländern

bekannt geworden seyn. Es gibt 3 Arten von Reimen, nähmlich: *männliche, weibliche*, und *gleitende*.

Männliche Reime sind, wenn sich nur *eine* Endsylbe reimt; z.B. *Land, Wand, Werth, Schwert*.

Weibliche Reime sind, wenn sich *zwei* Endsylben reimen; z.B. *flüchtig, tüchtig, senden, wenden*.

Gleitende Reime enstehen, weñ sich *drei* Endsylben reimen; z.B. *flüchtige, tüchtige, giessende, fliessende*.

Da die deutsche Sprache einen ungefähr gleichen Vorrath an männlichen wie an weiblichen Reimen besitzt, so wird in den meisten Gedichten mit beiden abgewechselt. Doch findet man auch viele Gedichte, die nur männliche, oder nur weibliche Reime haben. Für die Musik ist der Reim, wenn auch nicht nothwendig, doch eine sehr vortheilhafte Beihilfe zur Bildung der rhythmischen Phrasen und Perioden, so wie dessen Wohllaut auch häufig zum Reiz der Musik beiträgt. Wenn der Schluss eines Gesangstückes kräftig und rauschend seyn soll, so ist sehr zu wünschen, dass der Dichter mit einem männlichen Reime schliessen möge, weil der weibliche, (und noch mehr der gleitende) durch seine schleppende Endsylbe dieser Wirkung sehr hinderlich ist.

Mehrere Versreihen, in gleiche Zahlen abgetheilt, bilden Strophen, welche aus 2, 3, 4, und mehreren Zeilen bestehen können, und deren Länge auch von der Zahl der Füsse (Sylben) abhängt, aus welchen jede Zeile besteht. Jede Strophe kann entweder eine *lyrische*, oder eine *deklamatorische* Verbindung haben.

Die lyrische Verbindung findet statt, wenn in einer Strophe jeder Vers eine abgeschlossene Phrase, und die Strophe eine vollständige Periode mit abgeschlossenem Sinn bildet.

Wenn sich aber der Sinn und der Periodenbau von einem Verse zum Theil zum andern, oder gar von einer Strophe zur andern hinüberzieht, so findet eine bloss deklamatorische Verbindung statt. Jm ersten Falle kann der Tonsetzer oft genug den Rhythmus und Periodenbau seiner Melodie genau jenem der Verse nachbilden; (ohne übrigens immer dazu verbunden zu seyn). Jm zweiten Falle aber muss er sich nothwendigerweise denselben selber, und unabhängig von dem Metrum des Textes erschaffen. Auch kann, bei der lyrischen Verbindung, für die erste Strophe eine Melodie erfunden werden, die, sich wiederhohlend, zu allen übrigen passt. (Strophenlied). Wenn aber die deklamatorische Verbindung ungleich von einem Vers zum andern, oder gar von einer Strophe zur andern übergeht, so ist dieses natürlicherweise nicht thunlich.

Die Verse können, (gereimt oder nicht gereimt,) sehr kurz, oder mehr und minder lang seyn; d.h., sie können aus wenigen, oder auch aus vielen Sylben bestehen. Hier sind Beispiele von trochäischen Versen der meisten Gattungen in der *Arsis*. (ohne Vorsylbe).

3=sylbige: { Goldner Schein
Deckt den Hain.

4=sylbige: { Und sie eilen
Ohne Weilen,

5=sylbige: { Nimmer kehrt sein Blick
Zu dem Strand zurück.

6=sylbige: { Und aus ihrer Mitte
Kommt mit festem Schritte,

7=und 8=sylbige: { Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer.

9=und 10=sylbige: { Und er kam; es hallten seine Tritte,
Und sein Auge ruhte ernst auf mir.

Alle diese Versarten können auch in der *Thesis* anfangen, wodurch jede anfangs um eine Sylbe vermehrt wird, welche aber den Rhythmus nicht ändert.

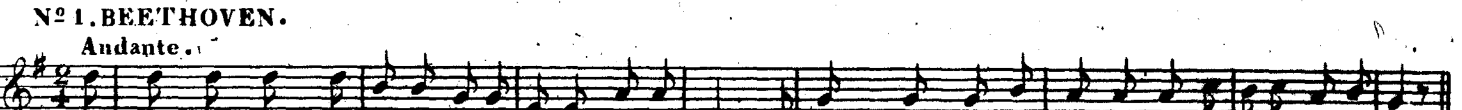
Nicht minder zahlreich sind die *Daktylen* und die *hemiolischen* Versarten, welche bis zu 12, (auch gereimten) Sylben verlängert werden können, und im *Hexameter* deren gar 17 haben dürfen. z. B.

He, Brüderchen, willst du nach Grünthal mit reiten?

und im Hexameter: Sondern das Künftige schauend, und heiligen Sehern vergleichbar.

Von allen diesen Vers-Formen sind jene, welche aus 6, 7, bis 8 trochäischen Sylben bestehen, für den Tonsatz die vortheilhaftesten, oder wenigstens die bequemsten, weil sie dem allgemein angewendeten geraden Rhythmus (von 4 oder 8 Takten,) am natürlichsten entsprechen, und ihn wirklich schon selber bilden. Für das kleinere Strophen-Lied ist diese Art zu componiren auch wirklich die beste. z: B:

Nº 1. BEETHOVEN.

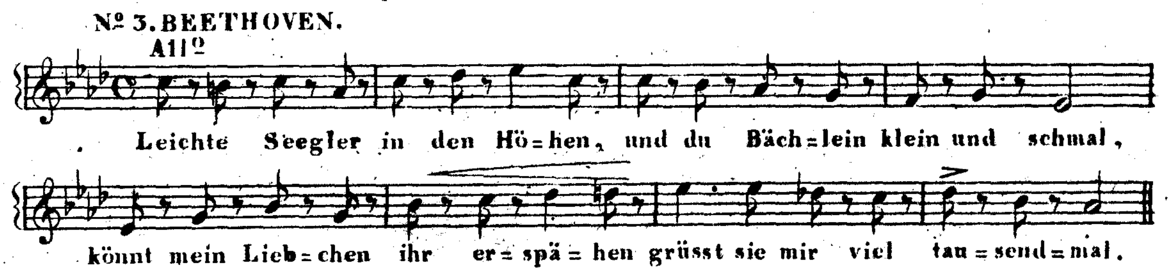


Nº 2. BEETHOVEN.



Obschon hier (in Nº 2) die Verse in der *Arsis* anfangen, so hat der Tonsetzer die zwei ersten Sylben als *Thesis* genommen. Jm folgenden Beispiele findet das Gegentheil statt:

Nº 3. BEETHOVEN.

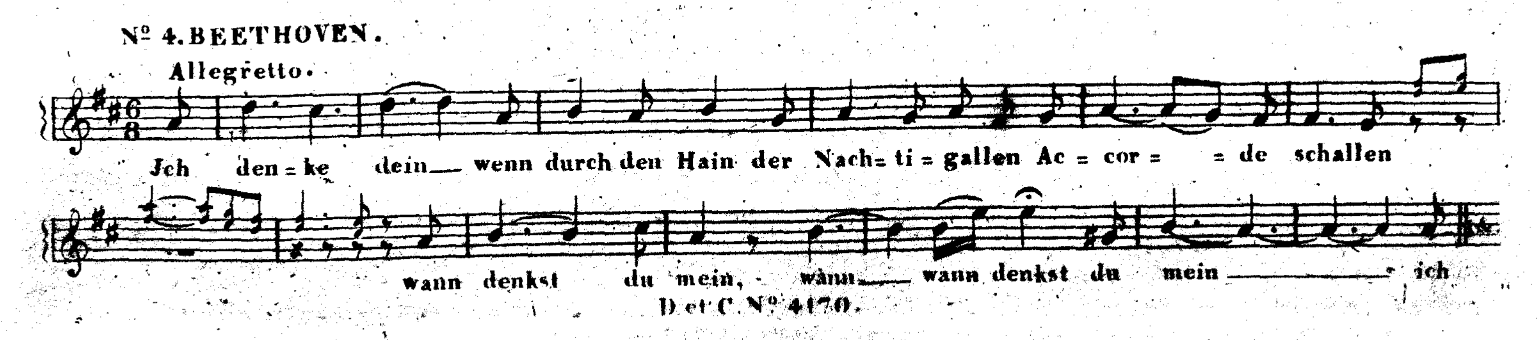


dass hier die Cadenzen auf den zweiten Takttheil fallen, gehört zu den originellen Wendungen Beethovens, und kann auch nur in so ansprechenden Fällen angewendet werden.

Durch sehr kurze, oder gemischte Verse wird der Tonsetzer meistens genöthigt, einen eigenen, von dem poetischen Rhythmus unabhängigen musikalischen Rhythmus zu erfinden; wie z. B. über folgende Verse:

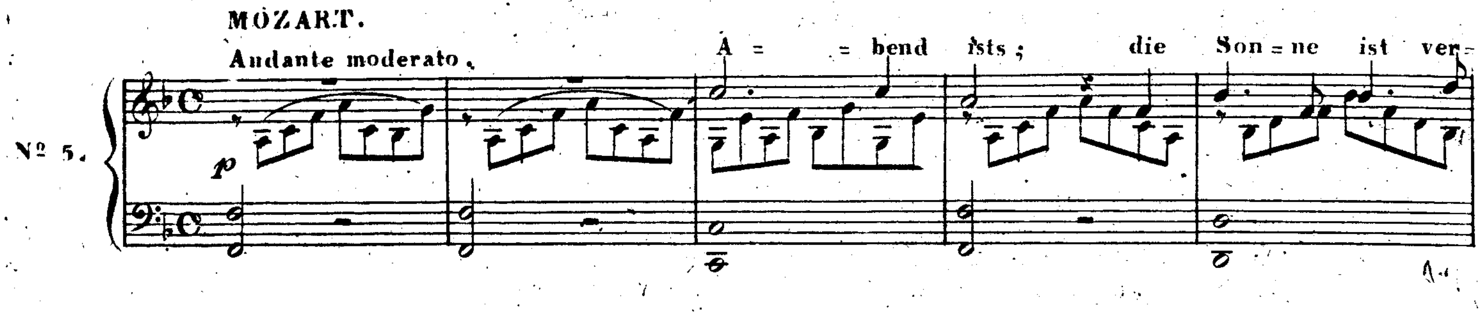
Jch denke dein,
Wenn durch den Hain
Der Nachtigallen
Accorde schallen;
Wann denkst du mein?

Nº 4. BEETHOVEN.



Ein Gleiches findet statt, wenn die Verse mehr als 8 Sylben enthalten; z. B. folgende:

Abend ists, die Sonne ist verschwunden,
Und der Mond strahlt Silberglanz.





oder folgende Verse: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen,
Tod und Verzweiflung flamet um mich her,



Jn solchen Fällen muss der Tonsetzer so viel Herrschaft über jeden ihm gegebenen Text haben, und sich anzueignen trachten, dass er ihn ungezwungen jedem musikalischen Rhythmus, der dem Charakter des Ganzen passend scheint, nach Belieben unterzuordnen im Stande sey. Der Tonsetzer kann sich nicht früh genug diese Gewalt über die Sprache und über seine Jdeen aneignen, und dieses kann er am sichersten erreichen, wenn er nicht nur die Behandlungsart der Texte aller grossen Gesangs = Componisten studiert, sondern sich auch angewöhnt, für jede Versart und Sylbenzahl die mannigfachsten Melodien und Rhythmen zu erfinden, um so wenig als möglich ein Sklave der Worte zu seyn.

Übrigens kann man auch 10 = sylbige, und andere ähnlich ausgedehnte Verse recht wohl in den geraden (4 = oder 8 = taktigen) Rhythmus einzwängen, wie z. B.



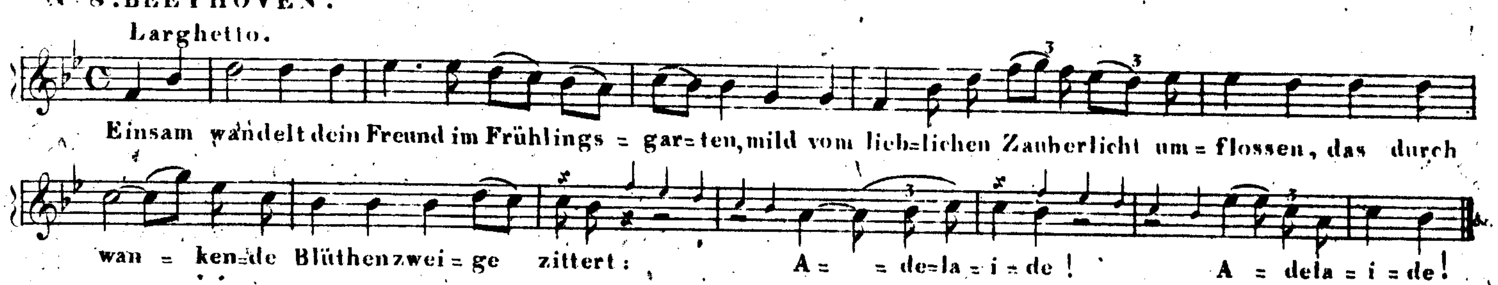
Hier bewirkt das sehr langsame Tempo, dass bei den Achteln und Sechzehnteln im 2ten und 4ten Takte die Worte nicht zu schnell nach einander folgen, welche sonst im schnellen Zeitmasse sehr hart klingen würden, und daher möglichst zu vermeiden sind.

Alle übrigen *nicht gereimten* Versarten sind meistens von der Art, dass der Tonsetzer sich für sie seinen eigenen beliebigen Rhythmus schaffen kann und muss, was um so leichter ist, als er von keinem Reime hierin gehindert oder gestört wird. Sie müssen daher deklamatorisch, (also fast wie Prosa).

behandelt werden; z:B: folgende Verse:

Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,
Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,
Das durch wankende Blüthenzweige zittert:
Adelaide!

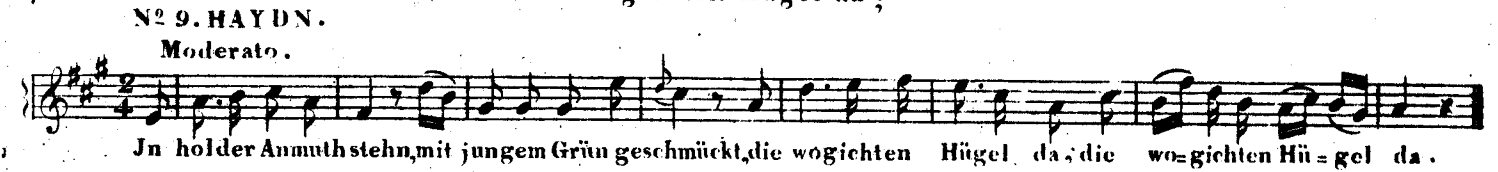
Nº 8. BEETHOVEN.



oder die folgenden: Jn holder Anmuth stehn, mit jungem Grün geschmückt,


Die wogichten Hügel da;

Nº 9. HAYDN.



Man sieht aus allen diesen Beispielen der genannten grossen Meister, wie die Melodie sich dem Gedichte anschmiegt, und wie jedes Steigen und Fallen derselben, ja jede kleine Verzierung, (wie z. B. bei dem Worte *wankende* in Beethovens Adelaide, Beispiel Nº 8) durch den Sinn des Wortes gerechtfertigt wird.

Oft hat man die Frage aufgeworfen, ob die Vocal= oder die Jnstrumental= Composition schwerer zu erfinden sey. Es gab bedeutende Tonsetzer, welche ohne gegebene Worte kaum eine Melodie zu erschaffen im Stande waren; und wieder andere, welche im Jnstrumentalsatz äusserst schätzbar, dennoch mit Worten und Vocal= Gesang durchaus nicht umzugehen wussten. Ohne den Einfluss des angebornen Talentes hiezu abläugnen zu wollen, dünkt mich, dass die *Übung* in jedem dieser beiden Fächer das meiste thun muss, und dass Jeder, der überhaupt das nöthige Talent zum Componiren besitzt, in *jeder* Gattung Bedeutendes leisten kann, in welcher er sich von Jugend an zweckmässig übt. *Haydn* und *Mozart* sind hierin Beweise, und wenn *Beethoven* mehr zur Vocal= Composition veranlasst worden wäre, welche Opern könnten wir, nach seinem einzigen *Fidelio*, noch von ihm besitzen!

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

SUR LES COUPES, CADRES OU DIMENSIONS MÉLODIQUES.

La coupe est le *patron* de la Mélodie et d'un morceau de Musique en général; et comme un *cadre* peut être carré, rond ou triangulaire, de même la Mélodie peut avoir cette différence de *cadre*. L'étude de ces cadres est très-importante pour un compositeur, et cependant personne n'en a encore parlé dans l'art musical. L'étude de

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN

ÜBER DIE RAHMEN, UMKREISE ODER MELODISCHEN AUSDEHNUNGEN.

Der Rahmen (Umkreis) ist die *Form* (oder so zu sagen *die Hülse*) der Melodie und eines jeden Musikstückes im allgemeinen; und so wie ein Rahmen viereckig, rund oder dreieckig seyn kann, so kann auch die Melodie dieselbe Verschiedenheit in ihrer *Form* haben. Das Studium dieser Formen ist für den Tonsetzer höchst wichtig, und doch hat noch Niemand

la composition se borne de nos jours à apprendre le contrepoint simple, le contrepoint double, les canons et la fugue. Sur cinquante autres objets plus importans les uns que les autres, toutes les écoles sont absolument muettes, comme si ces objets étaient tout-à-fait étrangers à la Musique! On compose dans telle ou telle coupe, parce qu'on s'est aperçu qu'il existe des morceaux de Musique écrits dans ces dimensions-là, ou bien on enchaîne ses idées au hasard. Le peintre, le poète, l'architecte connaissent la coupe de chaque production de leur art, et l'enseignent à leurs élèves; pourquoi cela ne peut-il avoir lieu de même en Musique? C'est qu'il n'existe point et qu'il n'a point encore existé de véritable école musicale, et que tous les traités sur cet art admirable ne concernent que l'harmonie, le contrepoint et la fugue; trois objets qui, quoique très-importans, ne font qu'à-peu-près un tiers de tout ce qu'on devrait apprendre et enseigner en Musique. Un élève qui a terminé son cours d'Harmonie ne sait encore que fort peu de chose, et se trouve à chaque moment arrêté par mille autres difficultés dont il n'a jamais entendu parler; et s'il croit être au-dessus, il marche de travers, n'aboutit à rien, et revient presque toujours au point d'où il est parti.

Nous avons vu ce que c'est que la *petite coupe binaire*, la *petite coupe ternaire* et la *grande coupe binaire*; les six derniers morceaux analysés sont tous composés dans cette dernière.

La *grande coupe ternaire* est composée de 3 parties, dont chacune est de plusieurs périodes. Elle est par conséquent en grand ce que la coupe du rondeau est en petit. On l'emploie des deux manières suivantes: 1° sans changement de mouvement: 1ère partie qui se termine à la tonique (*ut* majeur et *ut* mineur); la 2de, dans un ton relatif (en *la* mineur ou en *mi* bémol); la 3ème partie ou bien la répétition de la première (c'est-à-dire *da capo*).

in der Tonsatzlehre davon gesprochen. Das Studium der Composition beschränkt sich in unseren Tagen auf das Lernen des einfachen und doppelten Contrapunktes, des Canons und der Fuge. Über fünfzig andere Gegenstände, wovon einer wichtiger als der andere ist, sind alle Schulen völlig stumm, als wären diese Gegenstände ganz und gar der Musik fremd! Man componirt in dieser oder jener Form, weil man gewahr worden ist, dass Musikstücke von solchem Umfange geschrieben worden sind, oder vielmehr, man kettet seine Jdeen nach dem Zufall an einander. Der Mahler, der Dichter, der Baukünstler kennt den Rahmen und Umfang jedes Erzeugnisses seiner Kunst, und lehrt sie seinen Schülern; warum sollte das nicht auch in der Tonkunst statt finden? Dieses kommt, weil eine wahrhafte Schule der Musik noch nicht existirt hat, und selbst bis jetzt noch nicht vorhanden ist, und weil alle Lehrbücher dieser bewundernswürdigen Kunst nur die Harmonie, den Contrapunkt und die Fuge betreffen; drei Gegenstände welche, obwohl sehr wichtig, doch nur beiläufig ein Drittel von allem dem bilden, was man in der Tonkunst lernen und lehren sollte. Ein Schüler, der die Schule der Harmonie vollendet hat, weis noch sehr wenig, und findet sich jeden Augenblick durch tausend andere Schwierigkeiten gehemmt, von denen er nie sprechen hörte; und glaubt er darüber hinaus zu seyn, so geht er verkehrt, komt zu keinem Ziel, und sieht sich fast immer wieder auf den Punkt, von dem er ausging, zurückgeworfen.

Wir haben den *kleinen 2=theiligen Rahmen*, den *kleinen 3=theiligen Rahmen*, und den *grossen 2=theiligen Rahmen* kennen gelernt; die letzten zergliederten 6 Beispiele sind alle in diesem letzten componirt.

Der *grosse 3=theilige Rahmen* ist aus 3 Theilen zusammengesetzt, wovon jeder aus mehreren Perioden besteht. Er ist folglich das im Grossen, was die Rondo=Form im Kleinen ist. Man gebraucht ihn auf folgende 2 Arten: 1tens Ohne Wechsel des Tempo: Erster Theil, welcher in der Tonica schliesst, (*C dur* und *C moll*); der 2te Theil schliesst in einem verwandten Ton, (*in A moll*, oder *Es dur*); der 3te Theil, oder auch die Wiederhohlung des ersten (also *da capo*).

2° En changeant de mouvement (et souvent aussi de mesure). Même plan, mais avec la différence que si la première partie est *allegro* (et par conséquent la troisième de même), la seconde prend le mouvement de *largo*, d'*adagio* ou d'*andante*; et si la première et troisième parties sont d'un mouvement lent, la seconde devient *allegro*, *allegro moderato* ou *allegretto*.

Cette coupe ternaire a prévalu sur toutes les autres du tems de *Haendel, Jomelli et Hasse*. *Gluck* a encore composé beaucoup d'airs dans cette coupe, comme on peut le voir dans ses opéras. On en a abusé alors au point qu'on entendait à peine un grand air dans une autre coupe; c'est ce qui fait qu'elle a vieilli, et que depuis plusieurs années on ne l'entend plus: la grande coupe binaire l'a remplacée. Cette coupe ternaire avait en effet deux inconvéniens, l'un qu'il fallait entendre une seconde fois la première partie (souvent fort longue) toute entière et sans modifications quelconques; l'autre, qu'on altérait inutilement les mouvemens de l'air, et qu'on donnait par-là deux faces différentes au morceau; ce qui devait souvent nuire à l'unité de son caractère. Cependant on a tort d'exclure tout-à-fait cette coupe, et de n'employer que la grande coupe binaire. Mais pour que la première n'ait pas les inconvéniens dont nous venons de parler, il faut la considérer de la manière suivante: Première partie, pas trop longue, finissant dans le ton primitif; seconde partie, dans la dominante, ou bien se promenant dans les différens tons relatifs; troisième partie, ou bien la reprise de la première avec quelques modifications, ou des changemens légers, pour lui donner un nouvel intérêt, et finissant avec une coda qui n'a pas eu lieu dans la première partie.

Outre les quatre coupes cardinales indiquées, il y en a encore d'autres, par exemple: 1° la petite coupe *variée*, qui consiste en un thème qui se représente sous différentes formes, qu'on apelle *variations*; 2° la grande coupe *variée*, où on prend

2tens Mit Wechsel des Tempo (und auch oft der Taktart). Derselbe Plan, nur mit dem Unterschiede, dass, wenn der erste Theil (und folglich auch der dritte) im *Allegro* ist, so nimmt der zweite Theil das Tempo des *Largo*, *Adagio* oder *Andante*; und wenn der erste und dritte Theil langsam geht, so wird der zweite *Allegro*, *Allegro moderato*, oder *Allegretto*.

Zur Zeit des *Händel*, *Jomelli* und *Hasse* war diese 3-theilige Form die vorherrschende. Auch *Gluck* hat noch viele Gesangstücke in diesem Rahmen gebildet, wie man in seinen Opern finden kann. Man missbrauchte diese Form damals so sehr, dass man kaum ein grosses Gesangstück in einer andern hörte; daher hat sie gealtert, und seit manchen Jahren hört man sie nicht mehr: denn der grosse 2-theilige Rahmen hat sie ersetzt. Diese 3-theilige Form hatte wirklich zwei Übelstände; den einen, dass man genöthigt war, den ersten (oft sehr langen) Theil noch einmal, und zwar vollständig, ohne alle Veränderungen, anzuhören; den andern, dass man das Tempo der Gesangstücke unnöthig veränderte, und daher dem Tonstücke zwei verschiedene Charaktere gab; was oft der Einheit des Ganzen schaden musste. Indessen würde man diese Form mit Unrecht völlig ausschliessen, um nur immer die grosse 2-theilige anzuwenden. Aber damit die erstere nicht die eben besprochenen Übelstände habe, so muss man sie auf folgende Art behandeln: Ersten Theil, nicht zu lang, den Schluss in der Grundtonart; zweiten Theil in der Dominante, oder in verschiedenen verwandten Tonarten durchgeführt; dritten Theil, oder die Wiederhohlung des ersten mit einigen Veränderungen oder leichten Färbungen um ihm ein neues Interesse zu geben, und endlichen Beschluss mit einer Coda, die im ersten Theile nicht statt fand.

Nebst diesen vier Hauptformen, gibt es noch andere, z. B. 1tens den kleinen *varirten* Rahmen, der aus einem, sich unter verschiedenen Gestalten darstellenden Thema besteht; was man *Variationen* nent; 2tens den grossen *varirten* Rahmen, wozu man zwei ver-

deux motifs différens (dont un majeur et l'autre mineur), qu'on varie alternativement, coupe dans laquelle sont faits la plupart des *andante* d'Haydn: ces deux coupes ne sont point usitées pour le chant. 3º Coupe *arbitraire*, qui sert pour les fantaisies et les préludes.

Il n'existe point de fantaisies, et encore moins de préludes mélodiques. Cependant ce serait un genre de chant à créer, ou au moins à essayer, même pour la voix.

schiedene Motive (Themas) nimmt, (wovon eines *dur* und das andere *moll*), welche man abwechselnd *varirt*; eine Form in welcher *Haydn* seine meisten *Andante's* schrieb: diese zwei Rahmen sind für den Gesang nicht gebräuchlich. 3tens Die *willkührliche* Form, die für die Fantasien und Praeludien angewendet wird.

Es gibt keine melodischen Fantasien, und noch weniger solche Praeludien. Die Erschaffung dieser Gattung wäre noch zu machen, wenigstens zu versuchen, und zwar sogar für die Menschenstimme.

---

48. Anmerkung des Übersetzers. Diese, von dem Verfasser schon damals angegebene Jdee, ist in der neuesten Zeit von mehreren Gesangs-Componisten, (wie z.B. *Franz Schubert*, u. a.) wenigstens zum Theil, aber mit vielem Glücke ausgeführt worden, und ihre fernere Benutzung und Ausbildung dürfte der Gesangmusik in der Folge eine noch interessantere und originellere Richtung geben.

4º Coupe *libre* ou *indéterminée*, où l'on fait beaucoup de périodes, sans les partager en deux, trois ou plusieurs parties. Cette coupe peut s'employer particulièrement dans différens airs déclamés; mais il ne faut pas s'en servir trop dans les airs d'un intérêt purement mélodique. 5º Coupe *de retour*, où l'on répète *souvent* le motif, mais chaque fois après une nouvelle période, comme dans beaucoup de rondeaux.

Il serait neuf et piquant d'essayer de faire de tems en tems des rondeaux où ces périodes entrelacées avec le thème seraient dans un autre mouvement que le motif.

J'espère qu'après ce que l'on vient de dire sur la Mélodie, on sera en état d'analyser soi-même une Mélodie quelconque, sous le rapport de sa coupe, de ses périodes, de son rhythme et de ses cadences.

REMARQUES SUR LES AIRS DÉCLAMÉS ET SUR LES MORCEAUX D'ENSEMBLE.

Les airs déclamés de nos opéras dans lesquels la partie chantante ressemble le plus souvent à une partie d'accompagnement, ne peuvent nous

4tens Der *freye* oder *unbestimmte* Rahmen, wo man viele Perioden macht, ohne sie in 2, 3, oder mehrere Theile abzutheilen. Diese Form kann vorzüglich in manchen deklamirten, (mehr gesprochenen) Gesangstücken angewendet werden; aber man muss sich derselben nicht zu sehr in jenen Arien bedienen, die ein rein melodisches Jnteresse haben. 5tens Die *rückkehrende* Form, wo das Motif *(Thema) oft* wiederholt wird, jedoch jedesmal nach einer neuen Periode, wie in vielen Rondo's der Fall ist.

Es wäre neu und anziehend, bisweilen Rondo's zu versuchen, wo diese, vom Thema durchflochtenen Perioden in einem andern Tempo gesetzt wären, als der Hauptgedanke.

Jch hoffe, dass nach Allem, was bisher über die Melodie gesagt worden ist, der Schüler im Stande seyn wird, jede Melodie, in Rücksicht auf ihre Form, ihre Perioden, ihren Rhythmus und ihre Cadenzen, selber zu zergliedern. (Was er auch, so häufig als möglich, thun muss.)

BEMERKUNGEN ÜBER DEKLAMIRTE GESÄNGE, UND ÜBER ENSEMBLE-STÜCKE.

Die deklamirten, (mehr gesprochenen als gesungenen) Arien in unseren Opern, in welchen die Singstimme öfter nur einer Begleitenden ähnlich sieht,

intéresser par la Mélodie; car presque jamais ils n'en ont une véritable. Ils ne sont autre chose qu'une espèce de déclamation mesurée. L'harmonie, les effets de l'orchestre, la situation dans laquelle le chanteur se trouve, son talent comme acteur, tout cela doit concourir à nous rendre ces airs intéressans. Et tel air déclamé qui produit de l'effet sur la scène, s'il était déplacé, et si sa partie chantante était exécutée par un instrument, ne produirait fort souvent qu'un amas confus de sons. La vraie Mélodie est toute autre chose: par-tout où nous l'entendons, elle a du charme et de l'intérêt pour nous. Il est donc important de faire une distinction entre les airs déclamés et ceux d'un intérêt purement mélodique. C'est par cette raison que les premiers n'appartiennent point à ce traité.

Quant aux morceaux d'ensemble, l'Harmonie y joue un trop grand rôle pour être uniquement l'objet de la Mélodie, et s'ils doivent être chantans (ce qu'il faut faire autant que possible), cela ne peut avoir lieu qu'en donnant la Mélodie à l'une des parties chantantes, qui par intervalle chante, ou seule ou en *duo*, ou bien accompagnée par les autres, d'après les principes de l'Harmonie: on observe alors les préceptes que nous avons exposés sur la Mélodie.

Le *duo* est un des morceaux d'ensemble dans lequel on exige le plus de Mélodie. Ici, les phrases mélodiques, quand les deux parties marchent ensemble, se chantent à la tierce ou à la sixte, comme les deux intervalles les plus propres au *duo*. Le *duo* peut prendre (selon la coupe et le caractère des vers, et selon la situation théâtrale), ou la petite coupe binaire, ou la petite coupe ternaire, ou bien la grande coupe binaire, double ou simple.

können uns durch ihre Melodie nicht anziehen; denn fast nie enthalten sie eine solche wirklich. Sie sind nichts anders als eine Art in Takte eingetheilter Sprache. Die Harmonie, die Orchester-Effekte, die Situation, in welcher der Sänger sich eben befindet, sein Schauspieler-Talent, alles dieses muss beitragen, uns diese Gesangsgattung interessant zu machen. Und dasselbe deklamirte Gesangstück, das auf der Bühne von Wirkung ist, würde an einem andern Orte, und wenn die Singstimme von einem Justrumente ausgeführt würde, sehr oft nur eine wirre Tonmasse darstellen. Die wahre Melodie ist etwas ganz anderes: wo wir sie auch hören mögen, wird sie uns bezaubern und anziehen. Es ist daher wichtig, zwischen den deklamirten, und zwischen den rein melodischen Gesängen einen Unterschied zu machen. Aus diesem Grunde gehören die ersten nicht zu dieser Abhandlung.

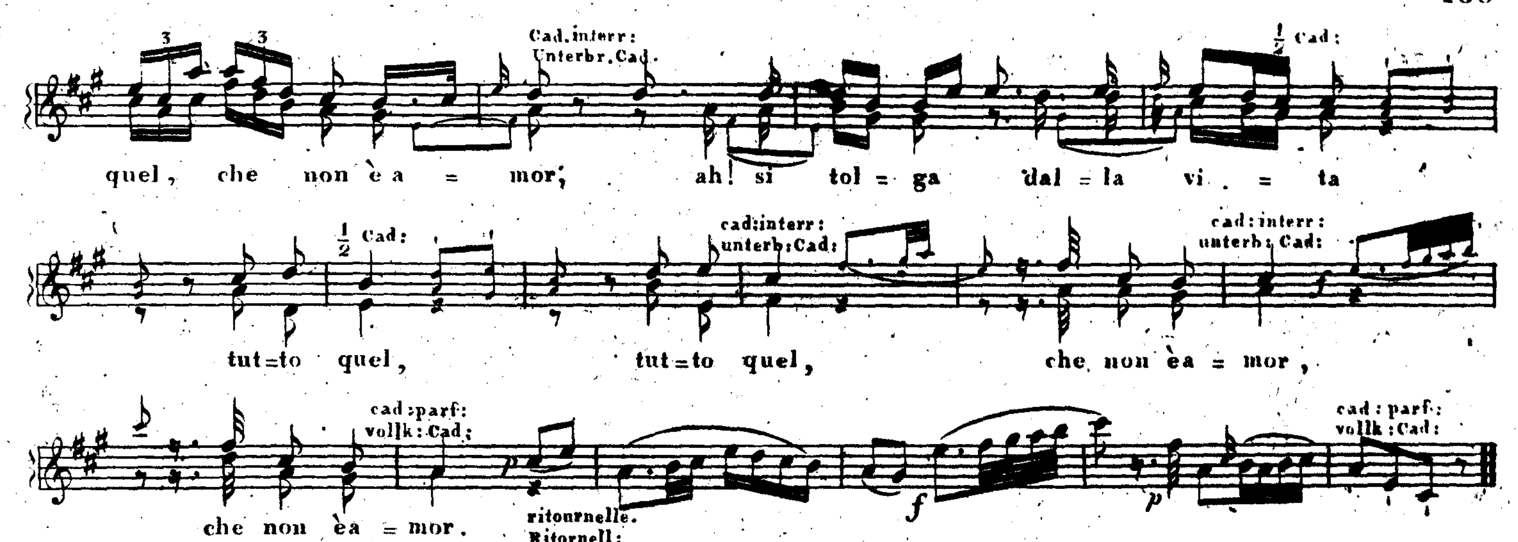
Was die Ensemble-Stücke, (wo ein Zusammenwirken vieler Bühnen-Effekte statt findet, z.B. Gesangs-Quartette, Chöre, &...,) betrifft, so spielt da die Harmonie eine zu grosse Rolle, um sie ausschliessend zum Gegenstand der Melodie-Lehre zu machen; und wenn sie gesangvoll seyn sollen, (was allerdings so viel als möglich, der Fall seyn muss,) so kann dieses nur geschehen, indem man die Melodie einer von den Gesangstimmen gibt, die mit Unterbrechungen bald allein, bald im *Duo*, oder auch, nach den harmonischen Grundsätzen von den andern begleitet, den Gesang vorträgt: alsdann werden die von uns über die Melodie angegebenen Vorschriften befolgt.

Das *Duo* (Zwei-Gesang) ist eines von jenen Ensemble-Stücken, welches am meisten Melodie erfordert. Hier gehen die melodischen Phrasen, (wenn beide Stimmen zusammen singen,) in Terzen oder in Sexten mit einander, da diese zwei Jntervalle die geignetsten für das *Duo* sind. Das *Duo* kann, (je nach dem der Rahmen und Charakter der Verse, und die theatralische Situation eben beschaffen sind.) entweder die kleine zweitheilige, oder die kleine dreitheilige, oder auch grosse zweitheilige, doppelte oder einfache Form, anwenden.

Voilà un exemple de *Mozart* de *la Clemenza di Tito*, qui est un excellent modèle sous le rapport de la Mélodie et sous le rapport dá l'Harmonie à deux.

Hier ist ein Beispiel aus *Mozart's Clemenza di Tito*, welches in melodischer wie in harmonischer Rücksicht ein vortreffliches Muster des zweistimmigen Satzes gibt.





La coupe de ce duo est celle de la petite coupe ternaire. Le motif (après la ritournelle) est répété immédiatement, et chaque fois par une autre voix (la première fois par *Annio*, la seconde fois par *Servilia*), (*) et ne compte ici que pour le thème simple d'une période. Ainsi, il y a 1º le motif (répété) ou la première période; 2º la période intermédiaire, ou la seconde période, 3º le motif *da capo*, ou la troisième période avec une coda. Outre ces trois périodes principales, il y en a deux petites arbitraires, dont une pour la ritournelle initiale, et l'autre pour la ritournelle finale. Le tout par conséquent consiste en six périodes, trois principales, dont la première répétée, et deux accessoires. Le rhythme très régulier de ce morceau est: 4. – 4; – 4: – 2. – 4; – 4: – 2. – 4; – 4; – 4. – 4. – 4; – 4: – 2; – 2; – 2: – 2: – 2. – 4. Les Rhythmes de quatre sont ici si bien faits, qu'on peut les diviser parfaitement en deux parties égales, parce qu'ils ont tous un repos sensible dans la seconde mesure, en sorte qu'on pourrait envisager chacun d'eux, si on voulait, comme formant deux rhythmes, dont chacun de deux mesures. D'après cela le *duo* marche de deux en deux depuis le commencement jusqu'à la fin; ce qui est d'autant plus remarquable, que cela ne produit point de monotonie.

Der Rahmen dieses Tonstückes ist der kleine dreitheilige. Das Thema (nach dem Ritornell) wird unmittelbar wiederhohlt, und zwar jedesmal von einer andern Stimme, (das erstemal von *Annio*, das zweitemal von *Servilia*,) (*) und wird hier nur als das einfache Thema einer Periode gerechnet. Also gibt es hier, 1tens, das (wiederhohlte) Thema, oder die erste Periode; 2tens die Mittelperiode, (oder die zweite Periode;) 3tens das Thema *da capo*, oder die dritte Periode mit einer Coda. Nebst diesen drei Hauptperioden gibt es hier noch zwei kleine willkührliche, wovon die eine als Eingangsritornell, die andere als Schlussritornell dient. Das Ganze besteht also aus 6 Perioden, nähmlich drei Hauptperioden, wovon die erste repetirt wird, und zwei Anhangsperioden. Der sehr regelmässige Rhythmus dieses Tonstückes ist: 4. – 4; – 4: – 2. – 4; – 4: – 2. – 4; – 4; – 4. – 4. – 4; – 4: – 2; – 2; – 2: – 2: – 2. – 4. Die viertaktigen Rhythmen sind hier so wohlgebaut, dass man sie vollkommen in zwei gleiche Theile abtheilen kann, weil sie alle einen fühlbaren Ruhepunkt im zweiten Takte haben, so dass man, wenn man will, jeden von ihnen als aus zwei Rhythmen gebildet ansehen könnte, wovon jeder aus zwei Takten besteht. Demnach schreitet das *Duo*, von zwei zu zwei, bis zum Ende fort, was um so merkwürdiger ist, als es keine Monotonie hervorbringt.

(*) Les répétitions des phrases et même des périodes courtes, comme ici (mais alternativement exécutées de suite par deux voix différentes), ont dans la Musique quelque chose de piquant, qui provient de la différence du timbre des voix avec lesquelles elles se font.

(*) Die Wiederhohlungen der Phrasen, und selbst der kurzen Perioden, wie hier der Fall ist, (aber abwechselnd nacheinander von 2 verschiedenen Stimmen ausgeführt,) haben in der Musik etwas Reizendes, das von der Verschiedenheit des Klanges der Stimmen herrührt.

Nous ajouterons à cette occasion la remarque suivante sur le *duo*: quand deux phrases differentes se succèdent, en guise d'imitation, par exemple:

Bei dieser Gelegenheit fügen wir noch folgende Bemerkung über das *Duo* bei: wenn zwei verschiedene Phrasen einander, in der imitirenden Art nachfolgen, z.B.



où la phrase inférieure commence avec la note finale de la phrase supérieure *(et vice versâ)*, il y a là nécessairement deux rhythmes qui s'entrelacent et s'interrompent mutuellement: et comme on peut aussi envisager ces cinq mesures comme un seul rhythme, si l'on veut, il s'ensuit qu'on obtient encore un nouveau rhythme de cinq mesures, qui est même fort agréable et fort piquant. Mais si ce même exemple continue de la sorte:

wo die untere Phrase mit der Schlussnote der oberen Phrase, (und umgekehrt) anfängt, so gibt es hier nothwendigerweise zwei Rhythmen, die sich kreuzen und gegenseitig unterbrechen: und da man diese 5 Takte auch als einen einzigen Rhythmus ansehen kann, wenn man will, so folgt daraus, dass man noch einen neuen 5=taktigen Rhythmus aus denselben erhält, der sogar recht angenehm und anziehend ist. Aber wenn dasselbe Beispiel auf folgende Art fortgesetzt würde:



le rhythme est alors absolument carré, et la cinquième mesure est le commencement d'un autre rhythme. Dans ce cas, c'est d'après la première partie commençante qu'on analyse le rhythme. Ainsi, c'est la suite qui détermine s'il faut envisager le Nº 1 comme un rhythme de cinq, ou comme un rhythme de quatre, à l'exemple des Nºs 2 et 3.

so wäre dann der Rhythmus vollkommen gerade=taktig und der fünfte Takt würde als Anfang eines andern Rhythmus anzusehen seyn. Jn diesem Falle ist der Rhythmus nach der ersten anfangenden Stimme zu zergliedern. Also ists die Nachfolge, welche bestimmt, ob man den Rhythmus in Nº 1 als einen 5=taktigen, oder, (nach den Beispielen Nº 2 und 3) als einen 4=taktigen anzusehen hat.

SUR LES DIFFÉRENS CARACTÈRES DE LA MÉLODIE.

La Mélodie exprime différens caractères, ou, pour mieux dire, différentes modifications du sentiment. Deux airs composés dans le même ton et avec la même mesure, modulés de la même manière, et ayant le même rhythme et la même coupe, peuvent être neanmoins entièrement opposés de caractère. Quelle en est donc la cause ? Elle dépend 1º de la différence dans la succession des sons et des intervalles; 2º des différentes valeurs des notes; 3º de la différence du mouvement plus ou moins accéléré de la mesure; en un mot, cette différence existe principalement dans le choix des dessins mélodiques. Les dessins d'un air quelconque sont la partie qui doit être créée; c'est l'émanation du sentiment, du goût, de l'intelligence, et enfin du génie. Il serait plus qu'inutile de vouloir prescrire les moyens et les principes pour créer les dessins d'un air, parce que ce serait dépasser de justes limites, qu'on ne pourrait franchir impunément.

On sait que les mêmes mesures exécutées avec des mouvemens différens produisent des effets divers; qu'entre les valeurs longues et brèves des notes (exécutées dans le même mouvement de mesure), il y a une différence de caractère plus ou moins marquée, selon que ces valeurs diffèrent plus ou moins entr'elles. On ne connaît pas moins les différences de caractère de nos gammes majeures et mineures, &... C'est donc au compositeur à choisir dans tout cela ce qu'il veut ou ce qu'il doit exprimer. Mais une Mélodie d'un caractère quelconque doit nécessairement observer plus ou moins les principes généraux sur le rhythme, la symétrie, les périodes, les coupes, &..., développés et fixés dans ce Traité de Mélodie.

OBSERVATIONS SUR L'UNITÉ ET LA VARIÉTÉ DE LA MÉLODIE, ET EN GÉNÉRAL D'UN MORCEAU DE MUSIQUE.

Il faut bien distinguer l'unité de la variété,

ÜBER DIE VERSCHIEDENEN CHARACTERE DER MELODIE.

Die Melodie drückt verschiedene Charaktere, oder besser gesagt, verschiedene Veränderungen (Aufregungen) des Gefühls aus. Zwei Gesangstücke, in derselben Ton = und Takt = Art componirt, mit denselben Modulationen, und mit demselben Rhythmus und Rahmen, können demungeachtet von ganz entgegengesetztem Charakter seyn. Was ist davon die Ursache ? Sie hängt ab: 1tens von dem Unterschiede in der Nacheinanderfolge der Töne und Jntervalle; 2tens von der Verschiedenheit des Werthes der Noten; 3tens von der Verschiedenheit des mehr oder minder schnellen Tempo's; mit einem Worte, dieser Unterschied besteht hauptsächlich in der Wahl der melodischen Umrisse, oder Gedanken. Die Umrisse jedes Tonstückes sind der Theil desselben, der geschaffen (erfunden) werden muss; es ist die Ergiessung des Gefühls, des Geschmacks, der geistigen Fähigkeiten, und endlich des Genies, (der angebornen Anlagen). Mehr als unnütz wäre es, die Mittel und Grundsätze vorschreiben zu wollen, die Umrisse eines Gesangs zu erfinden, weil dieses die natürlichen Grenzen überschreiten hiesse, die man nie ungestraft übersteigen darf.

Man weiss, dass die nähmlichen Takte, in verschiedenen Tempo's vorgetragen, auch verschiedene Wirkungen hervorbringen; dass ferner in dem langen oder kurzen Werthe der Noten, (in einem und demselben Tempo ausgeführt,) ein mehr oder minder bezeichnender Unterschied des Charakters liegt, je nachdem dieser Werth sie mehr oder weniger von einander unterscheidet. Man kennt nicht minder den Unterschied der Charaktere unserer *dur*= und *moll*= Tonleitern, &.... Am Tonsetzer liegt es also, aus allem diesem zu wählen, was er wünscht, oder auszudrücken hat. Aber wie der Charakter jeder Melodie auch seyn mag, so müssen in ihr doch mehr oder minder die Hauptgrundsätze des Rhythmus, der Symmetrie, des Periodenbaues, der Bildung des Umfanges, &... beobachtet werden, so wie sie in dieser Abhandlung entwickelt und bestimmt worden sind.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE EINHEIT UND ABWECHSLUNG IN DER MELODIE, UND ÜBERHAUPT IN JEDEM TONSTÜCKE.

Man muss die *Einheit* von der *Abwechslung* wohl

et ne pas croire qu'une grande variété peut nuire à l'unité. La variété est l'ame de la Musique: elle est pour cet art sentimental, ce que les proportions géométriques sont dans les sciences abstraites.

Un morceau de Musique peut avoir, 1º de l'unité et point de variété: dans ce cas, il est pauvre et monotone; 2º il peut avoir beaucoup de variété et point d'unité; alors, ce n'est qu'un habit d'arlequin cousu de mille pièces de différentes couleurs: ces lambeaux peuvent être d'une bonne qualité d'étoffe et avoir quelque mérite sous ce rapport, pris séparément, mais le tout ensemble ne vaut rien; ou bien, 3º un morceau de Musique peut avoir en même tems beaucoup d'unité et beaucoup de variété; alors, c'est une véritable production de l'art, le type d'un talent distingué, et un modèle pour les artistes. Ainsi, l'unité est aussi importante que la variété.

Tout ce qui évite la monotonie appartient à la variété. Tout ce qui lie les idées d'une manière évidente, franche et naturelle, et fait qu'un morceau est un tout bien proportionné, et sans nulle hétérogénité, appartient à l'unité.

Dans les autres beaux-arts, il n'est pas difficile de démontrer ce que c'est que l'unité, parce que c'est à l'esprit qu'on parle, et que ce dernier en est le juge. Ainsi, il est facile de démontrer, par exemple, ce que c'est que l'unité de tems, de lieu et d'action, dans la poésie dramatique; on en a fixé les principes qui peuvent guider le poète d'une manière indubitable. Mais dans la Musique, qui est un art *purement sentimental*, où l'esprit seul ne peut pas être juge compétent, où tout est dicté et créé par le sentiment, où, enfin, tout dépend du sentiment, là il est presque impossible de démontrer d'avance d'une manière aussi évidente en quoi consiste la variété et particulièrement l'unité en Musique. S'il s'agit d'éviter la monotonie, il faut que le sentiment du compositeur le lui indique; s'il faut éviter de heurter l'unité, ce n'est encore que son sentiment qui puisse le lui indiquer:

unterscheiden, und ja nicht glauben, dass eine grosse Abwechslung der Einheit schaden könne. Die Abwechslung ist die Seele der Musik: sie ist für diese sentimentale Kunst das, was in den abstrakten Wissenschaften die geometrischen Verhältnisse sind.

Ein Tonstück kann haben: 1tens Einheit, aber keine Abwechslung: in diesem Falle ist es arm und monoton; 2tens kann es viele Abwechslung, aber dagegen keine Einheit haben; in dem Falle ist es nur ein, aus tausend vielfarbigen Stückchen zusammengeflicktes Harlekinskleid: Diese Fetzen mögen an sich von gutem Stoffe, und, in der Hinsicht einzeln genommen, ziemlich verdienstvoll seyn, aber das Ganze zusammen taugt nichts; 3tens endlich kann ein Tonstück zugleich viel Einheit und viel Abwechslung haben; da ist es ein wahrhaftes Kunstgebilde, der Beweis eines ausgezeichneten Talents, und ein Muster für die Künstler. Demnach ist die Einheit eben so wichtig wie die Abwechslung.

Alles was die Monotonie vermeidet, gehört zur Abwechslung. Alles was die Jdeen auf eine klare, ungezwungene, und natürliche Art an einander bindet, und bewirkt, dass ein Tonwerk ein wohlproportionirtes, ohne fremdartige, unpassende Einschiebsel geformtes Ganze bildet, gehört der Einheit.

Jn den andern schönen Künsten ist es nicht schwer zu beweisen, was die Einheit ist, weil man da zu dem Verstande sprechen kann, und dieser darüber der Richter ist. So ist es, z.B., leicht auf überzeugende Weise darzuthun, was in der dramatischen Dichtkunst die Einheit der Zeit, die Einheit des Ortes sey; die Grundsätze, die hier den Dichter auf unzweifelhafte Art leiten können, sind bestimmt. Aber in der Musik, die eine *rein sentimentale* (vom Gefühl abhängende) Kunst ist, wo der Verstand allein nicht als competenter Richter angesehen werden kann, wo alles von der Empfindung vorgezeichnet und erschaffen wird, wo, endlich alles vom Gefühl abhängt, — da ist es fast unmöglich, in voraus auf unwidersprechliche Weise zu bestimmen, worin die Abwechslung, und vorzüglich die Einheit der Musik besteht. Wenn es sich darum handelt, Einförmigkeit zu vermeiden, so muss das Gefühl des Tonsetzers es ihm andeuten; wenn es gilt, dass die Einheit

si son sentiment ne le lui indique pas, il aura beau l'éviter, il n'y parviendra pas. Un sentiment parfait, un goût exquis, et enfin du génie, voilà d'abord les trois choses principales qu'il faut pour éviter la monotonie (cette maladie des beaux-arts si commune de nos jours), pour trouver une variété heureuse et pour obtenir une unité parfaite.

nicht gestört werde, so ists wiederum seine Empfindung, die es ihm anzeigen kann: besitzt er diese Eigenschaft nicht, so trachtet er vergebens, diese Fehler zu umgehen. Ein richtiges Gefühl, ein feiner Geschmack, und endlich das angeborne Genie, diess sind die drei Haupteigenschaften, um Monotonie, (diese in unseren Tagen so häufige Krankheit der schönen Künste,) zu vermeiden, und um eine glückliche Abwechslung mit vollkommener Einheit vereinigt, zu finden.

49. Anmerkung des Übersetzers. Die Maler, Bildhauer, und selbst die Dichter, sind in so fern *nachahmende* Künstler, als sie in der Natur und im Leben die Muster zu ihren Schöpfungen finden können, und dieselben nur zu verschönern und zu veredeln haben; aber diesen Vortheil entbehrt die Tonkunst: sie muss alles erst *erschaffen*; ihre Grenzen sind daher auch viel weiter ausgedehnt, und nur durch das Schönheits-Gefühl, durch Geschmack und Schicklichkeit beschränkt. Aus der *Fantasie* allein kann der Tonsetzer seine Gebilde schöpfen; aber so wie jedes Seelenvermögen zu höherer Vollkommenheit erzogen und ausgebildet werden kann, so auch die Kräfte der Fantasie, und hier ists, wo das Studium guter Muster, und das Vermögen, *seine eigenen Jdeen unbefangen beurtheilen zu können*, die besten Hilfsmittel sind.

Il faut entendre souvent de beaux modèles, chercher à s'en rendre compte, les analyser avec attention et sous tous les rapports. Les productions de *Haendel*, de *Jomelli*, de *Paisiello*, de *Cimarosa*, de *Mozart*, et particulièrement de *Haydn*, sont d'excellens modèles en ce genre.

On évite la monotonie des sons, des gammes et des cadences par des modulations, mais qui soient franches et naturelles pour ne pas nuire à l'unité. Un mélange heureux de différens timbres, de diapasons, *du Forte et du Piano*, des différens rhythmes, des phrases et des périodes courtes et longues, mais symétriquement distribuées, et différentes valeurs de notes et d'intervalles bien proportionnées, entretiennent la variété.

Tout ce qui est hétérogène, soit dans les modulations, soit dans les timbres, soit dans les idées, &c., doit nécessairement heurter notre sentiment, et par conséquent nuire à l'unité.

Man muss schöne Muster oft hören, sich davon Rechenschaft zu geben suchen, und selbe in jedem Sinne mit Aufmerksamkeit zergliedern. Die Werke *Händel's*, *Jomelli's*, *Paesiello's*, *Cimarosa's*, *Mozart's*, und besonders *Haydn's*, sind vortreffliche Vorbilder in dieser Gattung.

Man vermeidet die Monotonie der Töne, der Tonarten und Cadenzen durch Modulationen, die aber glücklich erfunden und natürlich seyn müssen, um nicht der Einheit zu schaden. Eine gelungene Mischung von verschieden klingenden Jnstrumenten, oder Abwechslungen der hohen, mittlern, und tiefen Stimmlagen; *vom Forte und Piano*; von verschiedenen Rhythmen; von kurzen und langen Phrasen und Perioden, die aber symmetrisch vertheilt sind; und die verschiedenen Gattungen des Notenwerthes und der Jntervalle, alles in gutem Ebenmass; — dieses ists, was die Abwechslung immer unterhält und steigert.

Alles fremdartige, sowohl in den Modulationen wie in der Mischung der Jnstrumente, und in den Jdeen, &c. muss natürlicherweise unser Gefühl beleidigen, und folglich der Einheit schaden.

On s'est apençu que beaucoup d'idées différentes, entassées dans un seul morceau, nuisent plutôt à l'unité, qu'elles ne contribuent à la variété. (*) C'est par cette raison qu'on aime à revenir souvent sur ses idées, qu'on préfère de les développer, de les modifier et de les varier. Avec deux ou trois idées-mères Haydn a créé des chefs-d'œuvre; pour l'imiter sous ce rapport, il faut connaître le secret de l'art. Ce n'est qu'une école excellente (mais qui est encore à créer) qui puisse le divulguer aux élèves, et les initier dans les mystères de la Mélodie et de l'Harmonie. (**)

La seule étude de la fugue (quand on y est parfaitement bien guidé) apprend 1º ce que c'est que l'unité de gammes avec toute la variété possible; 2º à bien moduler; 3º à développer ses idées et à en tirer tout le parti possible; 4º à observer l'unité la plus stricte. Si elle n'apprend pas ce que c'est que la véritable Mélodie, il n'est pas moins vrai qu'on peut parfaitement bien rapporter tous ses principes (en y ajoutant la théorie du rhythme et les coupes mélodiques) à la Mélodie, parce que celle-ci doit de même observer l'unité de gammes, et qu'elle suppose qu'on sait bien moduler, bien développer ses idées mélodiques, et en tirer parti (comme nous le verrons plus bas), et qu'elle exige l'unité la plus parfaite. Ainsi, si cette

Man hat bemerkt, dass viele verschiedenartige, in einem einzigen Stücke aufgehäufte Jdeen, weit mehr der Einheit schaden, als zur Abwechslung beitragen. (*) Aus diesem Grunde ists, dass man gerne zu denselben Jdeen zurückkehrt, und dass man es vorzieht, sie zu entwickeln, durchzuführen, verschiedenartig zu gestalten und zu variren. Mit zwei oder drei Hauptideen hat Haydn seine Meisterstücke gebildet; um ihn in dieser Rücksicht nachzuahmen, muss man die Geheimnisse der Kunst kennen. Nur eine vortreffliche Schule, (die aber erst noch errichtet werden soll,) könnte sie entschleiern, und die Schüler in die Mysterien der Melodie und Harmonie einweihen. (**)

Das einzige Studium der Fuge, (wenn man dazu vollkommen gut geleitet wird,) lehrt uns: 1tens worin die Einheit der Tonarten mit allen möglichen Abwechslungen besteht; 2tens wie man gut moduliren soll; 3tens wie man seine Jdeen entwickeln, und daraus alles Mögliche bilden soll; 4tens wie die strengste Einheit beobachtet werden muss. Wenn dieses Studium uns auch keine Weisung über die wahre Melodie gibt, so ist darum doch nicht minder wahr, dass man alle da vorkommenden Grundsätze, (durch Hinzufügung des Lehrgebäudes über den Rhythmus und die melodischen Formen) auf die Melodie anwenden kann, weil diese letztere ebenfalls die Einheit der Tonarten beobachten muss, und weil vorausgesetzt wird, dass man gut zu moduliren, seine melodischen Jdeen wohl zu entwickeln, und sie, (wie wir weiter unten sehen werden,) gut anzuwenden verstehe, und weil sie

(*) C'est une erreur de l'ignorance de croire qu'il faut inventer sans cesse de nouvelles idées pour nous intéresser. Il est beaucoup moins difficile de les entasser de la sorte, que d'en développer deux ou trois d'une manière intéressante. Il faut savoir tirer parti de ses idées, voilà le grand point de la composition. Imaginez un homme dans la littérature qui a la facilité d'inventer des idées, mais qui les place sans raisonnement, sans convenance, sans ordre; quel singulier rôle jouera-t-il parmi les connaisseurs? N'est-ce pas à-peu-prés ainsi qu'on compose la Musique aujourd'hui?

(**) HAYDN disait: „ Avais-je trouvé une idée heureuse je m'efforçais alors de la conduire selon les règles de l'art; c'est précisément ce qui manque à tant de compositeurs actuels. Leurs idées sont décousues et finissent à peine commencées; aussi ces compositions ne laissent-elles aucun souvenir dans le coeur." (Voyez la Notice historique sur la vie et les ouvrages de Jos. HAYDN, par Joachim LE BRETON, secrétaire perpétuel de la classe des beaux-arts de l'Institut de France).

(*) Es ist ein Fehler der Unwissenheit, zu glauben, dass man, um uns zu interessiren, unaufhörlich neue Jdeen erfinden müsse. Es ist weit weniger schwer, deren eine grosse Zahl auf einander zu häufen, als zwei oder drei derselben auf eine anziehende Art zu entwickeln und durchzuführen. Man muss seine Gedanken zu benützen wissen, diess ist der grosse Punkt in der Composition. Denken wir uns einen Mann, der in der Litteratur mit Leichtigkeit Jdeen findet, aber dieselben ohne Beurtheilungskraft, ohne Schicklichkeit, ohne Ordnung dahinstellt, welche sonderbare Rolle wird er unter den Kennern spielen? Wird nicht heut-zu Tage die Musik beinahe auf dieselbe Art componirt?

(**) HAYDN sagte: „ Wenn ich eine glückliche Jdee fand, so bemühte ich mich, „sie nach den Regeln der Kunst durchzuführen, und gerade diess ists, was so Vielen „der jetzigen Tonsetzer mangelt. Jhre Jdeen sind zerstückelt, und endigen, nach„dem sie kaum begonnen haben, auch lassen diese Compositionen keinen Nachklang „im Herzen zurück." (Man sehe die historische Notiz über das Leben und die Werke Jos. HAYDNS, von Joachim LE BRETON, beständigen Secretär der Klasse der schönen Künste im Justitut von Frankreich.)

production savante (la *fugue*) n'a pas d'intérêt pour le vulgaire (parce qu'elle n'est pas à sa portée), elle doit rester chère à tous les véritables artistes et amateurs. La fugue est ce qui exige l'unité la plus évidente; elle est jusqu'à présent la seule production où cette unité peut être parfaitement discutée et démontrée d'avance. C'est à l'étude de la fugue et à ce secret que les deux plus grands hommes en Musique, *Haendel* et *Haydn*, devaient une grande partie de leur talent, et que nous devons nous-mêmes une grande partie de leurs sublimes productions.

eben so die vollkommenste Einheit erfordert. Wenn also jenes gelehrte Erzeugniss, (die *Fuge*) für das grosse Publikum kein Interesse hat, weil es über dem Horizont der Menge steht, so muss es doch allen wahren Künstlern und Kunstfreunden stets werth bleiben. Die Fuge erfordert die entschiedenste unbedingteste Einheit; sie ist bis jetzt das einzige Kunstprodukt, wo diese Einheit vollkommen erörtert, und voraus bewiesen werden kann. Dem Studium der Fuge und ihrer Geheimnisse verdanken die zwei grössten Männer in der Tonkunst, *Händel* und *Haydn*, einen grossen Theil ihres Talents, und wir selbst dadurch denselben einen grossen Theil ihrer erhabenen Meisterstücke.

50. Anmerkung des Übersetzers. Auch ist die Fuge das einzige Kunstwerk, auf welches die Mode und der, sonst stets ändernde Geschmack, keinen Einfluss ausüben, und deren streng abgeschlossene Form nie altern kann, (was leider bei den übrigen musikalischen Formen nicht der Fall ist.) Die Fugen Seb. BACH'S werden, wenn sie auch jemals erreicht oder übertroffen werden sollten, doch nie ihren Werth und ihre Wirkung verlieren.

SUR LA MANIÈRE D'EXÉCUTER LA MÉLODIE, ET SUR L'ART DE LA BRODER.

Il ne suffit pas d'inventer des Mélodies heureuses, il faut encore qu'elles soient exécutées d'une manière parfaite. S'il est difficile de les créer, il est non moins difficile de les bien rendre. Qu'on ne compare point l'art de l'exécution avec l'art de la simple déclamation: sur cent personnes qui déclameront assez bien, à peine en trouvera-t-on deux qui chantent passablement. Pour être un chanteur excellent, il faut, 1° une voix sonore et en même tems douce, flexible et agréable, et d'une étendue suffisante et égale; 2° une sensibilité profonde; 3° un goût exquis; 4° une école parfaite; 5° les organes auditifs très-exercés, fins et délicats. On peut dire que c'est un phénomène rare, lorsqu'on trouve toutes ces qualités réunies dans un seul individu. Combien de compositeurs ne sont-ils pas victimes d'une exécution sans nuances, sans goût, sans sentiment, ou enfin sans des voix qui puissent nous charmer et nous intéresser! C'est-à-peu-près, comme si on voulait déclamer les vers de *Racine* dans le

ÜBER DIE ART, DIE MELODIE VORZUTRAGEN, UND DIE KUNST, SIE ZU VERZIEREN.

Es ist nicht hinreichend, glückliche Melodien zu erfinden; sie müssen auch auf eine vollkommene Art vorgetragen werden. Wenn ihre Erfindung schwer ist, so ist ihre gelungene Ausführung es nicht minder. Man darf die Kunst ihres Vortrags nicht mit der Kunst der einfachen Declamation vergleichen: auf hundert Personen, die recht gut deklamiren, findet man kaum zwei, die leidlich singen. Um ein vortrefflicher Sänger zu seyn, muss man 1tens eine klangreiche und zugleich sanfte, biegsame und angenehme Stimme von hinreichendem und gleichem Umfange besitzen; 2tens eine tiefe Empfindung haben; 3tens einen feinen Geschmack, 4tens eine vollkommene Schule, 5tens ein sehr geübtes, feines und zartes Gehör besitzen. Man kann sagen, dass es eine seltene Erscheinung ist, wenn man alle diese Eigenschaften in einer einzigen Person vereinigt findet. Wie viele Tonsetzer sind die Opfer einer Ausführung ohne Ausdruck, ohne Geschmack, ohne Gefühl, und endlich ohne Stimmen, die uns reizen und interessiren können! Es ist ungefähr, als ob man *Racine's* Verse im *gasconischen*

patois gascon .

Il est bien remarquable qu'aucun climat n'a produit d'aussi excellentes voix, d'aussi parfaits chanteurs et en si grande quantité que l'Italie . Mais aussi aucune nation n'a eu d'aussi excellentes écoles de chant que les Italiens . Parmi les chanteurs des deux sexes de ce climat heureux, il y en a qui, avec leur voix céleste et leur manière incomparable d'exécuter la Mélodie (comme *Farinelli*), ont renouvellé les merveilles et la puissance extraordinaire de la Musique des Grecs .

Il y a une évidence d'exécution qui, si elle pouvait être connue de tous les chanteurs, exclurait toute autre exécution : la célèbre *Mme Todi* serait la cantatrice de tous les siecles : les autres manières d'exécuter qui ne s'en rapprochent pas, sont de mode et passent de mode . Il serait important de connaître et de suivre généralement l'évidence d'exécution ; mais, hélas ! c'est aussi impossible que de répandre sur la terre entière les rayons lumineux des grandes vérités qui n'éclairent que les humbles demeures des véritables philosophes . Delà vient qu'il y a une manière de chanter en Italie, une autre en France, et une troisième en Allemagne . En Italie, on chante encore, mais on n'y chante plus tout-à-fait comme autrefois ; et les bonnes écoles commencent à y dégénérer . En France, on crie toujours encore plus qu'on n'y chante . En Allemagne, on participe des deux, c'est-à-dire qu'en général on n'y crie pas trop fort, mais aussi on n'y chante pas trop bien . Du tems d'*Allegri*, *Palestrina*, *Corelli*, *Haendel*, *Leo*, *Durante*, *Marcello*, *Jomelli* jusqu'au tems de *Hasse*, on chantait de la manière la plus simple, la plus touchante et la plus noble . Le chanteur ne se permettait alors autre chose que d'employer par-ci par-là quelques *appoggiature* (ou petites notes), la trille et quelques petits agrémens mélodiques, et puis sur la pénultième ou antépénultième (c'est-à-dire à la fin de l'air) un point d'orgue .

Dialekte deklamiren wollte . .

Es ist sehr merkwürdig, dass kein Klima so vortreffliche Stimmen und so vollkommene Sänger in so grosser Anzahl hervorgebracht hat, wie Jtalien . Aber keine Nation hat auch so vortreffliche Gesangschulen aufzuweisen, wie die Jtaliener . Unter den Sängern beiderlei Geschlechtes, die diesem glücklichen Himmelsstriche entsprossen sind, gibt es manche, die mit ihrer himmlischen Stimme und ihrer unvergleichlichen Art die Melodie vorzutragen, (wie *Farinelli*) die Wunder und die ausserordentliche Gewalt der griechischen Musik neu erweckten .

Es gibt eine Bestimmtheit des Vortrags, welche, wenn sie von allen Sängern gekannt werden könnte, jede andere Art von Ausführung ausschliessen würde: die berühmte *Mme Todi* wäre die Sängerin aller Jahrhunderte : die andern Arten der Ausführung, welche sich von dieser entfernen, sind der Mode unterworfen, und verschwinden mit ihr . Es wäre wichtig diese Bestimmtheit des Vortrags zu kennen und allgemein zu befolgen ; aber ach ! das ist eben so unmöglich, als dass die Lichtstrahlen der grossen Wahrheiten, die nur die bescheidenen Kammern wahrer Philosophen erleuchten, sich auf der ganzen Erde verbreiten . Daher kommt es, dass es eine Sing-Manier in Jtalien, eine andere in Frankreich, und eine dritte in Deutschland gibt . Jn Jtalien ist der Gesang noch einheimisch, aber nicht mehr völlig so wie ehemals ; und die guten Schulen fangen da an auszuarten . Jn Frankreich schreyt man immer noch mehr als man singt . Jn Deutschland thut man von beiden Einiges : das heisst, man schreyt da zwar nicht allzustark, aber man singt eben auch nicht besonders gut . Zu den Zeiten des *Allegri*, *Palestrina*, *Corelli*, *Händel*, *Leo*, *Durante*, *Marcello*, *Jomelli*, bis zu der Zeit des *Hasse*, sang man auf die einfachste, rührendste und edelste Art . Der Sänger erlaubte sich nichts anders, als nur hie und da einige *Appoggiaturen* (Vorschläge), den Triller und einige melodische Verzierungen, und endlich auf der vorletzten, oder vorvorletzten Note, (also zu Ende des Gesangstückes) eine Haltung, (Orgelpunkt .)

Les compositeurs de ce tems avaient au moins autant de part que le chanteur au succès d'un air. Après cette époque la scène changea de face; et au lieu de chanter avec cette manière simple, on commença à tout broder. Les compositeurs devinrent les esclaves des chanteurs, et dans la suite, pour ainsi dire, nuls. Ils ne faisaient que des espèces de squelettes d'airs, auxquels les chanteurs donnaient la couleur et la vie, par la manière dont ils les brodaient. La nouveauté a toujours eu beaucoup d'attrait pour nous. On a été bien loin de s'apercevoir alors combien on faisait tort à la Musique d'applaudir ces espèces d'airs d'une manière aussi exaltée et aussi générale; car c'est depuis cette époque qu'il faut dater la décadence de la composition en Italie.

Die Tonsetzer jener Zeit hatten an dem Erfolg einer Arie wenigstens eben soviel Antheil als der Sänger. Nach dieser Epoche erlitt die Bühne eine Veränderung; und anstatt dieses einfachen Gesangs fing man an, Alles zu verzieren. Die Compositeurs wurden die Sklaven der Sänger, und in der Folge, so zu sagen, nichts. Sie schrieben nur eine Art Skelette von Arien, denen die Sänger Farbe und Leben durch ihre Verzierungsweise gaben. Die Neuheit hat stets für uns vielen Reiz gehabt. Man war weit entfernt, gewahr zu werden, wie grosses Unrecht man der Tonkunst zufügte, indem man diese Gesangs-Gattung mit so überspanntem und allgemeinem Beifall überhäufte, denn von dieser Epoche an schreibt sich der Verfall der Composition in Jtalien her.

51. Anmerkung des Übersetzers. Man darf nicht vergessen, dass diese Bemerkungen vor dem Jahre 1815 geschrieben wurden. Der Aufschwung, den *Rossini* und mehrere seiner Nachfolger seither der italienischen Musik gegeben haben, und die neue Richtung, welche der Geschmack überhaupt durch dieselben erhielt, begann erst mehrere Jahre später.

Comme ces airs brodés étant bien chantés ont eu toujours beaucoup de partisans, et qu'ils ont eu en même tems une influence funeste sur la composition, il ne sera pas inutile de faire les remarques suivantes:

Lorsque quelque chose dans les beaux-arts fait plaisir d'une manière presque générale, il faut aussi qu'il ait un genre de mérite. Il n'est point sans intérêt pour l'art de savoir en quoi ce genre de mérite consiste. Rejeter une pareille chose sans examen est folie, comme c'en est une de la préférer à tout le reste.

Il ne faut non plus confondre la chose même avec l'abus qu'on en fait; car il y a toujours une grande difference entre les deux. Il faut aussi distinguer un chanteur de talent qui, avec une voix flexible et agréable, et avec un tact rare et un goût exquis brode un air, d'avec ces mauvaises charges et pitoyables caricatures qui en produisent encore de plus mauvaises. Et si le premier a, outre cela, assez d'esprit pour placer ses broderies bien

Da diese verzierten Gesänge, gut gesungen, immer zahlreiche Bewunderer gefunden haben, und bei dem betrübenden Einfluss, den sie zugleich auf die Composition ausübten, wird es nicht unnütz seyn, folgende Bemerkungen über dieselben zu machen:

Wenn irgend etwas in den schönen Künsten ein beinahe allgemeines Vergnügen erweckt, so muss es auch irgend eine verdienstliche Eigenschaft haben. Es ist für die Kunst nicht uninteressant, zu wissen, worin dieses Verdienstliche besteht. Etwas dieser Art ohne Untersuchung zu verwerfen, wäre Thorheit, so wie es eine ist, es allem andern vorzuziehen.

Auch muss die Sache selber nicht mit dem Missbrauch verwechselt werden, den man davon macht; denn zwischen beiden ist überall ein grosser Unterschied. Man muss auch einen talentreichen Sänger, der mit geläufiger und angenehmer Stimme, mit seltenem Schicklichkeitsgefühl, und mit feinem Geschmack ein Gesangstück verziert, wohl von den schlechten Überladern und erbärmlichen Karrikaturen unterscheiden die noch Schlechteres hervorbringen. Und wenn der erste überdiess noch genug Verstand besitzt, seine

à propos, il ne faut pas le confondre avec ces derniers qui les emploient à tort et à travers.

Il est naturel à l'homme d'admirer des difficultés vaincues, lorsqu'il croit s'en apercevoir; mais si ces difficultés sont en même tems accompagnées de charme, l'admiration augmente et se change fort souvent en enthousiasme. J'ai été plusieurs fois témoin de cet enthousiasme général, et je dirai franchement que j'y ai participé.

Un chanteur, pour nous intéresser de la sorte, doit avoir; 1º une voix agréable, flexible et propre à cette manière de chanter; 2º un goût fin et un tact délicat; 3º il faut qu'il ait vaincu sous ce rapport beaucoup de difficultés par un long exercice; qu'il ait acquis l'art de broder correctement. On conviendra que toutes ces qualités réunies dans un seul individu sont fort rares. Les simples sons d'une belle voix ont déjà beaucoup d'attrait pour nous. Quand ensuite ces sons sont partagés et divisés en différentes valeurs des notes, dans une mesure régulière, en cadences symétriquement distribuées, en gammes régulières et bien enchaînées, en rhythmes et périodes bien proportionnés; et quand enfin tout ceci est accompagné d'une harmonie simple et douce, le charme doit nécessairement devenir irrésistible.

Je placerai ici les trois morceaux suivans (tels que je les ai entendus broder par un habile chanteur italien), avec l'original au-dessus, pour être en état de comparer les deux ensemble. Ce virtuose a eu la complaisance de me les chanter en particulier, pour pouvoir les noter avec plus de sûreté. Ils peuvent servir aux compositeurs comme exemples d'airs faits pour être brodés, (*) et aux chanteurs

Verzierungen zu rechter Zeit anzubringen, so muss man ihn nicht mit Jenen verwechseln, die solche in kreuz und quer anwenden.

Es ist dem Menschen angeboren, überwundene Schwierigkeiten zu bewundern, wenn er deren gewahr zu werden glaubt; aber wenn diese Schwierigkeiten zugleich reizend sind, so steigt die Bewunderung und wird oft zum Enthusiasmus. Jch war oft Zeuge dieses allgemeinen Enthusiasmus, und ich gestehe offen, dass ich ihn theilte.

Wenn ein Sänger uns auf diese Weise interessiren soll, so muss er 1tens eine angenehme, geläufig ausgebildete und zu dieser Manier besonders geeignete Stimme haben; 2tens einen feinen Geschmack und zartes Gefühl für das Schickliche besitzen; 3tens muss er in dieser Hinsicht durch lange Übung viele Schwierigkeiten überwunden, und die Kunst erlangt haben, musikalisch richtig zu verzieren. Man wird zugeben, dass alle diese Eigenschaften in einer Person vereinigt zu sehen, sehr selten ist. Schon die einfachen Töne einr schönen Stimme sind für uns von unendlichem Reize. Wenn nun noch diese Töne in Noten von verschiedenem Werthe vertheilt sind, in regelmässig strengem Zeitmasse, in symmetrisch geordneten Cadenzen, in regelmässigen und wohlverbundenen Tonarten und Skalen, in gutproportionirten Rhythmen und Perioden vorgetragen werden, und wenn endlich alles dieses von einer einfachen und sanften Harmonie begleitet wird, so muss der Zauber allerdings unwiderstehlich seyn.

Jch werde hier folgende 3. Gesangstücke (so wie ich sie von einem ausgezeichneten Sänger verzieren hörte,) mit dem obenstehenden Original beifügen, um zwischen beiden vergleichen zu können. Dieser Künstler hatte die Gefälligkeit, sie mir noch besonders vorzusingen, um sie mit mehr Gewissheit aufsetzen zu können. Sie können den Tonsetzern als Beispiele von Arien dienen, die der Verzierung fähig sind, (*) so wie den Sängern

(*) D'autant plus que ces broderies ne sont autre chose que des variations de la Mélodie, que les compositeurs eux-mêmes peuvent souvent employer avec succès, comme Haydn l'a fait dans la plus grande partie de ses ANDANTE; car enfin, il faut convenir qu'une Mélodie bien variée, reste toujours de la Mélodie, parce qu'on y conserve le même rhythme, les mêmes cadences, les mêmes périodes et les mêmes coupes mélodiques.

(*) Um so mehr, als diese Verzierungen nichts anders sind, als Variationen der Melodie, welche die Tonsetzer selber oft mit Erfolg anwenden können, wie Haydn in dem grössten Theil seines ANDANTE'S that; denn man muss allerdings zugeben, dass eine gut varirte Melodie, doch noch immer Melodie bleibt, weil man da denselben Rhythmus, dieselben Cadenzen, dieselben Perioden und selbst dieselben melodischen Rahmen beibehält.

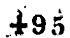
comme un exemple d'exécution de ce genre. | als Beispiele der Ausführung in dieser Manier.



(*) Comme cette 2de Période n'est point répétée, elle ne peut être qu'une fois variée.
(*) Da diese 2te Periode nicht wiederhohlt wird, so kann sie nur einmal varirt werden.



½ Cad.
½ Cad.
Conduit.
Führer.
Cad. interr.
Unterbr. Cad.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
Da Capo.
Nº 2. AIR DE GIORDANELLO.
ARIE VON GIORDANELLO.
("Partirò dal caro bene.")
Largo.
Mélodie simple.
Einfache Melodie.
1re manière de la broder ou de la varier.
1te Art der Verzierung oder Variation.
2de manière de la varier.
2te Art der Variation.
tr
ici la Période se termine autrement après le Da capo; voyez ce changement à la fin de l'air.
Hier endet, nach dem Da capo, die Periode auf andere Art; man sehe diese Änderung zu Ende der Arie.



½ cad.

½ Cad.

½ cad.

½ Cad.

½ Cad: forte sur la dominante.
starke ½ Cad: auf der Dominante.

conduit qui ramène au motif.
Führer zum Thema.

Da Capo.

½ cad.

Fin de la 3me Période ou du Dacapo.
Ende der 3ten Periode oder des Da Capo.

½ Cad.

cad: parf:
vollk: Cad:

cad: parf:
vollk: Cad:

N°3. { DE LAMPARELLI. VON LAMPARELLI.

(« Se costante ognor t'amai. »)

Largo.

Original.
Original.

Variation du Motif.
Variation des Thema.

Variation du Dacapo.
Variation des da Capo.



(*) Le chanteur avait un diapason parfait de jusqu'à

(**) Quoique cet Allegro commence en levant, le chanteur n'en prenait le mouvement que dans la mesure suivante en continuant jusque là son point d'orgue, ce qui faisait un effet admirable.

(*) Der Sänger hatte einen vollkommenen Umfang von bis

(**) Obwohl dieses Allegro mit einem Aufstreich beginnt, so trat der Sänger doch nicht eher in dieses Tempo als am nächsten Takte, indem er bis dahin die Haltung fortsetzte, was einen erstaunenswerthen Effekt hervorbrachte.

OBSERVATIONS POUR LES COMPOSITEURS ET LES CHANTEURS, SUR CES TROIS AIRS.

1° On ne varie ou brode de la sorte, que dans les mouvemens fort-lents (et dans la mesure à quatre tems, qui est la plus large); c'est pourquoi je n'ai point mis les *allegro* qui terminent ces airs. 2° La coupe de ces *adagio* doit être dans la petite coupe ternaire, que les Italiens appellent *rondeau*. 3° Comme dans ce rondeau le motif est répété (parce qu'on le reprend *da capo* pour la troisième période,) les chanteurs habiles le varient la seconde fois avec d'autres nuances que la première. 4° La Mélodie en doit être large et simple, autant que possible, de la part du compositeur, le rhythme rigoureusement observé, et les cadences fortement prononcées. 5° Le chanteur doit strictement observer les cadences, et ne point les altérer et les changer en brodant, c'est-à-dire ne point faire d'une demi-cadence une cadence parfaite, et *vice versâ*, ou ne point les effacer, ce qui est une faute impardonnable. Il faut enfin qu'on reconnaisse dans ces broderies le type de la Mélodie du compositeur, et particulièrement du rhythme. Tout chanteur habile doit observer ces principes importans. 6° La première période (ou le motif,) qui ne peut jamais être trop longue, ne se fait que dans les cordes de la tonique, et n'est accompagnée que de l'harmonie la plus simple possible, c'est-à-dire que d'accords parfaits majeurs et mineurs, et de la septième dominante, lesquels ne doivent pas se succéder rapidement. Tous ces accords doivent être pris dans la gamme primitive; car comment supposer que des chanteurs qui n'ont en général de mérite que leurs voix, puissent broder exactement une Mélodie accompagnée d'une harmonie savante et recherchée, et qui modulerait sans cesse? Ce ne serait que d'un compositeur habile qu'on pourrait attendre quelque chose de pareil. C'est aussi par cette même raison qu'on préfère de composer ces airs dans le ton majeur, parce qu'il est plus difficile de broder dans le ton mineur.

BEMERKUNGEN ÜBER DIESE DREI GESANGSTÜCKE, FÜR TONSETZER UND SÄNGER.

1tens Man varirt (oder verziert) auf diese Art nur in sehr langsamen Zeitmasse, (und im $\frac{4}{4}$ Takt, da er der breiteste ist,) daher habe ich die *Allegro's*, welche diese Arien beschliessen, nicht beigefügt. 2tens Der Rahmen dieser *Adagio's* soll der kleine dreitheilige seyn, den die Jtaliener *Rondo* nennen. 3tens Da in diesem Rondo das Motif wiederhohlt wird (weil man es, als dritte Periode, *da Capo* nimmt,) so variren es geschickte Sänger das zweitemal mit andern Schattirungen als das erstemal. 4tens Die Melodie desselben muss vom Tonsetzer möglichst breit und einfach angelegt seyn, der Rhythmus streng beobachtet, und die Cadenzen kräftig ausgesprochen werden. 5tens Der Sänger muss die Cadenzen genau beobachten, und selbe, indem er sie verziert, nicht verändern und verwechseln, das heisst, er darf aus einer $\frac{1}{2}$ Cadenz keine vollkommene, und umgekehrt, machen, und sie auch nicht verwischen, (undeutlich machen), was ein unverzeihlicher Fehler ist. Auch muss man in diesen Verzierungen den Grundgesang (Typus) der Melodie des Compositeurs, und vorzüglich ihren Rhythmus stets erkennen. Jeder gebildete Sänger muss diese wichtigen Grundsätze wohl beobachten. 6tens Die erste Periode (oder das Motif), welche nie zu lang seyn kann, bleibt stets in den Tönen der Tonika, und wird nur von der möglichst einfachsten Harmonie, nähmlich nur von den vollkommenen *dur*- und *moll*- Dreiklängen und der Dominanten-Septime begleitet, welche nicht zu rasch nach einander folgen dürfen. Alle diese Accorde müssen aus der Grundtonleiter genommen werden; denn wie kann man voraussetzen, dass Sänger, welche gemeiniglich kein anderes Verdienst als das ihrer Stimme haben, eine mit gelehrten und gesuchten, stets modulirenden Harmonien begleitete Melodie immer musikalisch richtig zu verzieren im Stande seyn? Nur von einem erfahrenen Tonsetzer könnte man etwas ähnliches erwarten. Auch geschieht es aus dieser Ursache, dass man solche Gesänge lieber in *Dur*- Tonarten componirt, weil in *Moll*- Tonarten schwerer zu verzieren ist.

7° La seconde période, qui ne se fait que pour revenir à la première, doit un peu moduler, au moins dans la dominante. C'est aussi cette seconde période que les chanteurs brodent beaucoup moins par rapport à ces modulations qui les gênent. Mais comme ils sentent qu'un *largo* de cette longueur ne peut rester constamment dans le même ton, il faut bien se plier à cela. 8° On aime à s'arrêter dans ces airs à la fin de la seconde période, sur l'accord parfait ou sur la septième dominante, pour donner occasion de faire un point d'orgue et de faire un conduit.

Si ces sortes d'airs brodés ont, d'une part, fait beaucoup de plaisir, d'un autre côté ils ont fortement nui à l'art, particulièrement chez les Italiens, qui ne font maintenant que se répéter sans cesse. La raison en est que les compositeurs étaient obligés de sacrifier l'art au caprice, à l'incurie et à la frivolité, en ne composant que des airs faits pour être brodés par des chanteurs qui n'avaient qu'à-peu-près deux modulations et deux accords dans l'oreille, et ne pouvaient pas broder sur d'autre harmonie et d'autres modulations. Les compositeurs en marchant de la sorte, ont oublié les ressources immenses de leur art, et ont laissé dégénérer l'école italienne, ensorte qu'ils tournent maintenant dans un cercle fort étroit où ils ne font que se répéter sans cesse. Beaucoup de monde y compose, ignorant ce que c'est que la composition (ce qui arrive aussi de nos jours dans d'autres pays). Les *Leo, Durante, Jomelli, Maio,* ont disparu depuis long-tems.

Les chanteurs, à l'époque de cette décadence, ne voulaient plus que des airs à broder; et l'on peut dire que depuis près de quarante ans nous vivons dans l'époque de la broderie musicale, dont les trois airs que nous venons de citer peuvent donner une idée désormais, et servir de tradition à l'histoire de cet art: car, il est à présumer que cette manière de chanter, par l'abus qu'on

7tens Die zweite Periode, die nur gebildet wird um wieder zur ersten zurück zu kommen, soll ein wenig, wenigstens in die Dominante, moduliren. Auch wird diese zweite Periode von den Sängern, wegen diesen verhindernden Modulationen, weniger verziert. Aber da sie fühlen, dass ein *Largo* von dieser Länge nicht immer in derselben Tonart bleiben kann, so müssen sie sich dem fügen. 8tens Man verweilt gerne am Ende der 2ten Periode dieser Gesangstücke, sey es auf dem vollkommenen Dreiklange oder auf der Dominanten-Septime, um Gelegenheit zu einer Haltung, (Orgelpunkt) und zu einem Führer zu geben.

Wenn diese verzierte Gesangsgattung von einer Seite viel Vergnügen erweckt, so hat sie andrerseits der Kunst sehr geschadet, und zwar besonders bei den Jtalienern, die sich jetzt nur unaufhörlich zu wiederhohlen im Stande sind. Der Grund davon ist, dass die Tonsetzer genöthigt waren, die Kunst den Launen, der Sorglosigkeit und der Gemeinheit aufzuopfern, indem sie nur Gesangstücke schrieben, die für die willkührlichen Verzierungen der Sänger berechnet waren, für Sänger, welche nur beiläufig zwei Modulationen und zwei Accorde im Gehör habend, auf keine tieferen Harmonien und Modulationen ihre Zier-Formen anzuwenden im Stande waren. Auf diesem Wege vergassen die Tonsetzer die unermässlichen Hilfsmittel ihrer Kunst, und liessen die italienische Schule ausarten; dergestalt, dass sie sich nun in in einem sehr engen Umkreis bewegen, und nur zu wiederhohlen vermögen. Viele componiren da, ohne zu wissen, was Componiren heisst, (was freilich heut zu Tage auch in andern Ländern geschieht). Die *Leo, Durante, Jomelli, Maio,* sind seit lange verschwunden.

Die Sänger wollten, in dieser Epoche des Verfalls, nur der Verzierung fähige Gesänge haben; und man kan behaupten, dass seit beiläufig 40 Jahren, (ungefähr von 1770 bis 1810) wir in der Epoche der musikalischen Verzierungen lebten, wovon die oben angeführten drei Gesangstücke nun eine Jdee geben, und als Überlieferung in der Kunstgeschichte gelten können: denn es ist zu vermuthen, dass diese Gesangsweise wegen dem damit

en fait, passera de mode, ou au moins se restreindra dans des bornes raisonnables, qui seraient d'employer ces airs fort rarement, et en faveur d'une voix excellente et fort propre à l'exécuter; de ne les confier enfin qu'à des chanteurs d'un goût exquis, et de ne les placer qu'à propos. Dans ce cas, on pourrait les envisager comme un genre particulier d'airs, et les distinguer des autres, en les nommant *airs à broder*. (*)

Mais le compositeur qui fait un pareil air, ne peut-il le broder lui-même, et le faire dans ce cas sur une harmonie et avec des modulations plus riches? Oui, s'il ne compose que pour la Musique instrumentale; mais, je lui conseille de s'en garder, s'il a envie de le faire pour la voix. D'abord, un compositeur n'est pas un chanteur; ce qu'il composera pour sa voix, ou avec sa voix, ne conviendra ni au talent ni à la voix du chanteur habile. Les broderies *prescrites* sont ensuite presque toujours mal exécutées. Un chanteur de talent les fait le plus souvent par inspiration, ce qui vaut toujours mieux dans ce cas que la recherche du compositeur. Le chanteur les arrange d'après la nature de sa voix et de son diapason, et les modifie souvent; tout cela est perdu, si le compositeur le prescrit.

Dans les airs de bravoure (autre espèce d'airs), qui sont composés de la Mélodie simple et de traits ou roulades, qui de même doivent se rapprocher de la Mélodie, en y observant le rhythme et par conséquent les cadences, le compositeur doit tout prescrire: tant pis pour lui s'il n'en a pas le talent.

getriebenen Missbrauch, aus der Mode kommen, oder sich wenigstens in vernunftgemässere Grenzen zurückziehen wird, welche darin bestünden, diese Gesangsgattung nur sehr selten, und nur zu Gunsten ausgezeichneter, deren fähiger Stimmen anzuwenden; selbe ferner nur den Sängern von gebildetem Geschmack anzuvertrauen und sie endlich nur am geeigneten Orte anzubringen. Jn diesem Falle könnte man sie als eine eigene Gattung von Gesangstücken ansehen, und durch die Benennung: *Verzierungsgesänge*, von den andern unterscheiden. (*)

Aber kann der Tonsetzer, indem er eine solche Arie schreibt, sie nicht selber verzieren, und solches in diesem Falle auf dem Grunde reicherer Harmonie und mit mannigfacheren Modulationen thun? Ja, wenn er nur für Jnstrumentalmusik komponirt; aber ich rathe ihm sich davor zu hüthen, wenn er für die Menschenstimme schreibt. Fürs erste ist der Tonsetzer kein Sänger; das was er für seine Stimme, oder mit seiner Stime componiren wird, dürfte weder dem Talent noch der Stimme des geschickten Sängers zusagen. Die *vorgeschriebenen* Verzierungen werden überdiess fast imer schlecht vorgetragen. Ein talentvoller Sänger macht sie meistens aus augenblicklicher Eingebung, was in diesem Falle stets besser als das Gesuchte des Compositeurs ist. Der Sänger bildet sie sich nach der Natur seiner Stimme und ihres Umfangs, und ändert sie auch oft; alles dieses geht verloren, wenn der Tonsetzer sie vorschreibt.

Jn den *Bravour-Arien*, (einer andern Gattung von Gesangstücken, welche aus der einfachen Melodie, und aus Figuren und Passagen (Läufen &c.) bestehen, die ebenfalls sich der Melodie nähern müssen, indem da der Rhythmus und folglich auch die Cadenzen zu beobachten sind,) muss der Compositeur alles vorschreiben: desto schlimmer für ihn, wenn er dazu das Talent nicht hat.

(*) Pour l'histoire de la Musique et l'interêt de l'execution, il serait important de fixer par la notation les différentes époques dans le goût du chant et l'art des broderies, employés par les virtuoses célèbres, afin de comparer leurs méthodes entr'elles et de choisir celles qui appartiennent aux meilleures écoles et au goût le plus parfait. Quel interêt pour les artistes et les amateurs de comparer la méthode d'un FARINELLI, d'une DURASTANTI, d'une FAUSTINA, d'une GABRIELLI, d'une TODI, d'un CAFARELLI, etc:

(*) Es wäre für die Geschichte der Musik, und zum Vortheil der Ausübung wichtig, die verschiedenen Epochen des Geschmack's im Gesang und der Verzierungskunst, so wie selbe von berühmten Virtuosen angewendet wurden, zu bezeichnen, um ihre verschiedenen Gesangsweisen miteinander zu vergleichen, und jene auszuwählen, die den bessten Schulen und dem reinsten Geschmack angehören. Welches Interesse würde für Künstler und Liebhaber die Vergleichung der Methoden eines FARINELLI, einer DURASTANTI, einer FAUSTINA, einer GABRIELLI, einer TODI, eines CAFFARELLI, etc: haben!

52. **Anmerkung des Übersetzers.** Diese Bravour = Compositionen, in welchen grosse, glänzende und dankbare Schwierigkeiten bis zu einem gewissen, die ästhetischen Forderungen nicht überschreitenden Masse gehäuft werden dürfen, und die in der Gesangmusik schon lange eine eigene Gattung bildeten, sind in der neueren Zeit auch in der Jnstrumental = musik, (besonders auf dem *Pianoforte*) zu einem besonderen Kunstzweige ausgebildet worden, der von Seite jedes Tonsetzers besondere Beachtung verdient. Man kann dieser Gattung das Verdienst nicht absprechen, dass sie durch grosse Vervollkommnung der mechanischen Fertigkeit auf den meisten Jnstrumenten zu einer grossen Erweiterung der Grenzen der ausübenden Tonkunst, und zur Vervollkommnung der Jnstrumente selber, (vorzüglich des *Pianoforte*) sehr viel beitrug, und dadurch auch den Tonsetzern ein weit grösseres Feld zur Erfindung und Durchführung ihrer Jdeen eröffnete. Dass auch hier, (wie überall,) der Missbrauch von der verständigen, effektvollen Anwendung zu unterscheiden ist, versteht sich von selber. Übrigens ist in diesem Fache der gelungene Tonsatz gewiss nicht minder schwer und verdienstlich, als in jeder andern Gattung; denn nebst vielen andern Bedingungen muss derjenige, der für ein Jnstrument Bravoursätze schreibt, der Ausübung auf diesem Jnstrumente in hohem Grade mächtig seyn. So, z.B. wird selbst der talentreichste Tonsetzer nicht im Stande seyn, ein gutes, (das heisst, ein dankbar = brillantes) *Violinconcert* zu schreiben, wenn er die Violine nicht selber bis zur Virtuosität gut zu spielen weiss.

Quant aux Mélodies variées dans la musique instrumentale, où un compositeur doit tout créer, où il peut employer en même tems toutes les ressources de son art, je ne puis que le renvoyer aux ouvrages de *Haydn*, et lui conseiller de les analyser et de les étudier sans cesse. Une Mélodie, par toutes ces ressources-là, peut être variée à l'infini. Cet objet pourrait fournir la matière d'un gros volume. La manière avec laquelle les Italiens exécutent leur récitatif obligé (ils le chantent et ne le déclament point comme en France) pourrait donner lieu à un nouveau genre d'airs, qui n'existe pas, et qui deviendrait fort piquant dans de certaines situations théâtrales.(*)

Was die varirten Melodien in der Jnstrumental-Musik betrifft, wo der Compositeur alles erfinden muss, wo er zugleich alle Hilfsmittel seiner Kunst anwenden kann, so kann ich den Schüler nur auf *Haydn's* Werke verweisen, und ihm rathen, sie unausgesetzt zu zergliedern und zu studieren. Eine Melodie kann, mit allen diesen Hilfsmitteln, ins Unendliche varirt werden. Dieser Gegenstand allein könnte eine grosse Abhandlung ausfüllen. Die Art, wie die Jtaliener ihre obligaten Recitative vortragen, (indem sie selbe singen, und nicht, wie in Frankreich, nur deklamiren,) könnte die Jdee zu einer neuen, noch nicht existiren = den Gattung von Gesangstücken geben, welche bei gewissen theatralischen Situationen sehr anziehend werden dürften.(*)

(*) Le récitatif obligé, comme on l'exécute en Jtalie, tient à-peu-près le milieu entre la mélodie, la déclamation musicale ou le récitatif simple. Mais comme ses phrases ne sont ni mesurées ni rhythmées, il est impossible de les retenir, quoiqu'elles aient souvent beaucoup d'effet. Tout ce qui n'est pas rhythmé se retient difficilement. C'est pourquoi l'air de PICCINI: (Ah! que je fus bien inspirée) ne se grave point dans notre mémoire, même après l'avoir entendu plusieurs fois, si l'on excepte pourtant les trois ou quatre premières mesures du motif. Par cette même raison, beaucoup d'airs à peine rhythmés de HASSE et d'autres compositeurs célèbres de leur tems, n'ont ni assez de charme, ni assez d'intérêt pour nous, parce que PAISIELLO, MARTIN (auteur de la Cosarara), CIMAROSA, HAYDN, MOZART, etc: nous ont habitué à des mélodies bien rhythmées et par cela même incomparablement plus heureuses. Delà il suit aussi que le plain-chant qui, dans son origine n'avait ni mesure ni rhythme, n'est point de la Mélodie. Et s'il a produit quelques effets du tems de Saint-AMBROISE et du pape GRÉGOIRE, il ne faut point s'en étonner.

(*) Das obligate Recitativ, wie man es in Jtalien vorträgt, hält ungefähr die Mitte zwischen der Melodie, der musikalischen Deklamation, und dem einfachen Recitativ. Aber da seine Phrasen weder in Takte noch in Rhythmen eingetheilt sind, so ist es unmöglich, dass sie dem Zuhörer im Gedächtniss und im Gehör bleiben, obwohl sie oft sehr wirkungsreich sind. Alles, was nicht rhythmisch geordnet ist, behält man schwer. Daher bleibt die Arie des PICCINI (Ach! wie war ich begeistert) nie in unserem Gedächtniss, sellbst nach oftmaligem Hören, wenn man jedoch die 3 oder 4 ersten Takte des Motifs ausnimmt. Aus demselben Grunde haben viele, wenig rhythmischen Gesänge des HASSE und anderer berühmten Tonsetzer damaliger Zeit, für uns weder genug Reiz noch Jnteresse, weil PAESIELLO, MARTIN (Verfasser der Cosarara), CIMAROSA, HAYDN, MOZART, etc: uns an Melodien gewöhnt haben, die wohl rhythmisirt, und eben darum ohne Vergleich ansprechender sind. Hieraus erklärt sich auch, dass der CHORAL, welcher ursprünglich weder Takt noch Rhythmus hatte, auch aller Melodie entbehrt. Und man muss nicht darüber erstaunen, wenn er zur Zeit des heiligen AMBROSIUS und des Pabstes GREGOR einige Wirkungen hervorbrachte.

Ce genre serait de faire dialoguer le chant avec l'orchestre par des phrases entières ou des rhythmes bien proportionnés (et par conséquent mesurés), et d'accompagner la voix à-peu près comme dans le récitatif simple. Dans ce cas, le chanteur aurait une nouvelle occasion de broder ces phrases mélodiques, s'il en possédait le talent.

OBSERVATIONS SUR LES AIRS NATIONAUX.

Il est impardonnable de n'avoir pas fait encore un recueil de chansons nationales, au moins de celles des pays civilisés. On sait qu'il y en a de fort originales et intéressantes, qui peignent en même tems le goût, le caractère et les mœurs des nations.

Les académies instituées pour encourager les sciences et les beaux-arts, devraient s'occuper de la Musique aussi bien que des autres branches de la littérature. Les rapports intimes et l'analogie frappante entre la Mélodie et entre la Poésie et l'Eloquence donnent à la première tous les droits d'aspirer à cet honneur, d'autant plus que par-là ces deux arts pourraient tirer de grands avantages de la Musique. Nombre de propositions pourraient être faites sous ce rapport, qui ne sont point encore résolues, et dont l'existence même est un problême. D'autres recherches, non moins importantes touchant la Musique exclusivement, se raient de même à faire et à vérifier, pour l'enrichir. Que diraient les Grecs, qui considéraient la Musique comme le premier des arts, s'ils étaient

Diese Gattung bestünde darin, dass in vollständigen Phrasen und gleichmässigen Rhythmen, (die also in Takte eingetheilt wären), der Gesang mit dem Orchester *dialogisiren*, (das Recitativ fortführen) würde, wobei die Gesangstimme ungefähr so wie bei dem einfachen Recitativ zu begleiten wäre. In diesem Falle hätte der Sänger neue Gelegenheit, diese melodischen Phrasen zu verzieren, wenn er das Talent dazu besitzt.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE NATIONAL-GESÄNGE.

Es ist unverzeihlich, dass noch keine Sammlung von Nationalgesängen, (wenigstens der civilisirten Länder,) veranstaltet worden ist. Man weiss, dass es deren sehr originelle und interessante gibt, die zugleich den Geschmack, den Charakter und die Sitten der Nationen abspiegeln.

Die akademischen Anstalten zur Aufmunterung der Wissenschaften und der schönen Künste sollten sich mit der Musik eben so wohl wie mit den andern Zweigen der Litteratur beschäftigen. Die so innigen Beziehungen und die auffallende Ähnlichkeit zwischen der Melodie und der Dicht- und Redekunst geben der ersten alles Recht, dieser Ehre nachzustreben, um so mehr als dadurch die andern zwei Künste von der Tonkunst grosse Vortheile ziehen könnten. Wie viele Aufgaben könnten in diesem Betracht gemacht werden, wovon noch keine gelöst wurde und deren Existenz vielleicht noch zweifelhaft ist! Wie viele Untersuchungen, die nicht minder wichtig, die Musik ausschliesslich betreffen, wären zu ihrer Bereicherung zu machen oder zu berichtigen! Was würden die Griechen, welche die Tonkunst, die Erste aller Künste nannten, sagen, wenn

Connaissait-on alors d'autre Mélodie? Encore faut-il observer qu'en Italie on le chantait avec des repos fréquens, ce qu'on n'observe pas dans les autres liturgies; et par-là on le phrasait, ce qui lui donnait un certain degré d'intérêt, quoique ces phrases ne fussent pas rhythmées. De nos jours on sait accompagner le plaint-chant par une Harmonie heureuse et produire ainsi de l'effet; mais cet effet n'est qu'harmonique. Delà il suit encore qu'une poésie rhythmée seule est susceptible d'une véritable Mélodie, que la prose ordinaire ne pourra jamais obtenir, quoiqu'il soit très-facile de mettre une prose quelconque en Musique, quand il ne s'agit point de Mélodie.

Kannte man denn damals andere Melodien? Noch muss bemerkt werden, dass man ihn in Italien mit häufigen Ruhepunkten sang, was in den andern Liturgien nicht statt findet; und dadurch wurde er in Phrasen abgetheilt, was ihm ein gewisses Interesse gab, obwohl diese Phrasen nicht rhythmisirt waren. Heut zu Tage weiss man den CHORAL mit einer schönen Harmonie zu begleiten, und dadurch die edle Wirkung hervorzubringen; aber diese Wirkung ist nur harmonisch. Aus diesem folgt noch, dass nur eine rhythmische Poësie allein für die Melodie geeignet ist, und dass die gewöhnliche Prosa dieses nie erreichen kann, obwohl es sehr leicht ist, jede beliebige Prosa in Musik zu setzen, wenn keine Melodie dabey anzuwenden nöthig ist.

nos juges, et s'ils apprenaient que cet art si intéressant, dont les principes entrent dans tant de nos opérations morales, est en quelque sorte proscrit de nos sociétés savantes, et abandonné à une espèce de mécanisme avec lequel nous l'exerçons uniquement?

Un recueil d'airs nationaux doit intéresser, non-seulement les artistes, mais encore les gouvernemens: car il est reconnu qu'il n'est rien de plus facile que de gagner l'amitié d'une nation en lui exécutant ses propres airs (auxquels chacune tient aussi fortement qu'à ses lois et à sa religion), avec la manière, les mouvemens, les caractères, les nuances dont elle à l'habitude de les chanter. Pour cet effet, il faudrait choisir des musiciens fort habiles, et qui seraient en état de noter ces airs sur les lieux mêmes avec toutes leurs particularités, et d'indiquer la manière la plus juste de les exécuter. Ces airs devraient être appris aux élèves dans des écoles consacrées à cet enseignement, et exécutés tous les ans en public, sous la direction des musiciens dont nous venons de parler. Le public y prendrait le plus vif intérêt, surtout quand on le préviendrait par un programme que cet air appartient à telle nation. Ajoutez que cela serait aussi très-important pour la musique dramatique, afin de lui donner la véritable couleur locale.

sie vernähmen, dass diese so interessante Kunst, deren Grundsätze auf so viele unserer moralischen Verrichtungen Einfluss haben, noch gewissermassen von unseren gelehrten Gesellschaften ausgeschlossen, und einer Art von mechanischen Handwerken beigesellt wird, in deren Kreise sie sich fast durchgehends bewegen muss!

Eine Sammlung von National-Gesängen soll nicht nur für die Künstler, sondern selbst für die Regierungen wichtig seyn: denn es ist anerkannt, dass durch nichts die Freundschaft einer Nation leichter gewonnen wird, als wenn man die ihr eigenthümlichen Gesang- und Tonstücke, (an welchen jede so stark, wie an ihren Gesetzen und an ihrer Religion hängt), mit allen den Eigenheiten des Tempo, der Charakteristik, des Vortrags ausführt, mit denen sie selbst dieselben vorzutragen gewohnt ist. Zu diesem Zwecke müssten sehr gewandte Tonkünstler ausgewählt werden, welche im Stande wären, diese Gesänge an Ort und Stelle mit allen ihren Eigenthümlichkeiten aufzusetzen, und die richtigste Art ihres Vortrags anzuzeigen. Diese Gesänge müssten den Schülern in den Musikschulen einstudirt, und jährlich vor dem Publikum, unter der Leitung der oben bezeichneten Tonkünstler vorgetragen werden. Das Publikum würde daran den lebhaftesten Antheil nehmen besonders wenn in den Ankündigungen angezeigt würde, welcher Nation jeder Gesang angehört. Auch ist nicht zu vergessen, dass dieses für die dramatische Musik sehr wichtig wäre, um ihr stets die wahre örtliche Färbung zu geben.

---

53. Anmerkung des Übersetzers. In den letzten Jahren ist hierin wohl Manches gethan worden. Oestreichische, russische, schottische, und andere National-Lieder sind in mehreren Sammlungen, freilich nicht immer mit musikalisch-kritischer Sonderung, ans Licht getreten; und viele grosse Tonsetzer (selbst ***Beethoven*** in seinen grossen 3 Violin-Quartetten op: 59, wo er original-russische Motive einwebte,) haben, indem sie solche Thema's zu ***Rondo's, Variationen, &c.*** verarbeiteten, und selbst in Opern oft mit Glück anbrachten, dieselben dem Publikum zum Theil bekannt gemacht. Aber derjenige Musikverleger würde sich ein grosses Verdienst erwerben, der eine möglichst vollständige und korrekte Sammlung solcher Motive *aller* Nationen, und besonders der, uns in dieser Hinsicht noch lange nicht genug bekannten *südlichen* Länder, wie Spanien, Portugall, Italien, &c. zu veranstalten im Stande wäre.

SUR LA MANIÈRE DE DÉVELOPPER UN MOTIF, ET SUR LA CRÉATION DES MARCHES MÉLODIQUES.

Cette matière, qui est encore de nos jours un secret, comme tant d'autres, mérite un examen particulier.

Développer veut dire en Musique tirer un grand parti d'une idée, d'une phrase, d'un motif ou d'un thême.

Entrons en matière, et prenons le premier motif qui se présente à nous, p.e., le motif suivant de Mozart

ÜBER DIE ART, EIN MOTIF ZU ENTWICKELN, UND ÜBER DIE ERFINDUNG DER MELODISCHEN FORTSCHREITUNGEN.

Dieser Gegenstand, der, wie so viele andere, in unsern Tagen noch ein Geheimniss ist, verdient eine besondere Untersuchung.

Entwickeln, (oder Durchführen) heisst in der Musik, eine Jdee, eine Phrase, einen Gedanken oder ein Thema auf die möglichst beste Art zu benützen.

Beginnen wir damit, dass wir das uns zunächstliegende Motif, z.B. das folgende von Mozart:

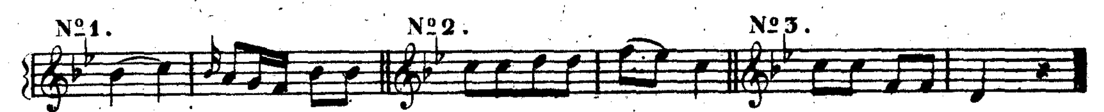


pour expliquer ce que nous avons à dire sur cet objet important.

Un motif quelconque se laisse diviser en différentes phrases ou en différens dessins, qui sont plus ou moins longs suivant le thême. Ainsi ce thême de Mozart donne d'abord les trois dessins suivans:

aufstellen, um alles, was wir über diesen wichtigen Gegenstand zu sagen haben, zu erklären.

Jedes Thema lässt sich in verschiedene Phrasen, oder in verschiedene Umrisse zertheilen, welche, je nachdem das Thema gestaltet ist, mehr oder weniger lang sind.
So gibt dieses Mozart'sche Thema folgende drei Umrisse:



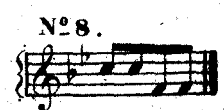
Le premier et le second dessins se laissent encore diviser en quatre dessins plus petits, p.e.

Der erste und zweite Umriss lässt sich noch in 4 kleinere Umrisse zertheilen, z.B.



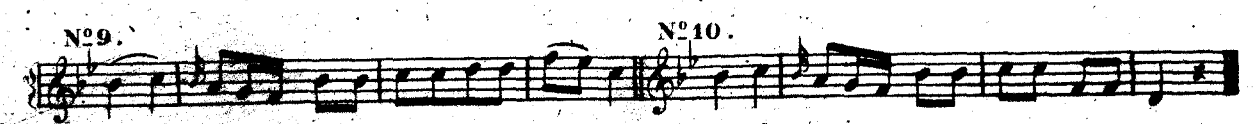
Ajoutons à ces derniers la septième mesure du thême, ce qui donne un dessin de plus, p.e.

Fügen wir zu diesem letzteren noch den 7ten Takt des Thema bei, so haben wir noch einen Umriss mehr, z.B.



Outre cela, ce motif se laisse encore diviser en deux membres dont chacun de quatre mesures, p.e.

Ausser allem diesem lässt dieses Thema sich noch in zwei Glieder zertheilen, jedes zu 4 Takten, z.B.

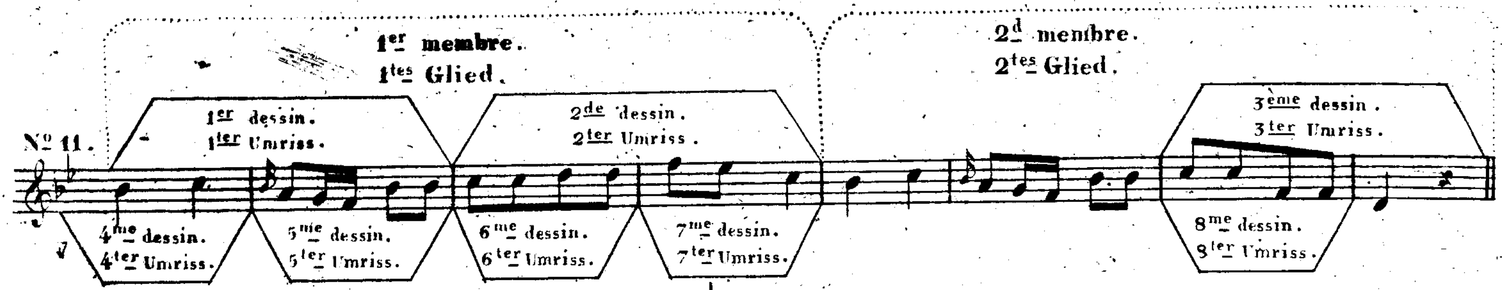


Ainsi ce motif contient deux membres, trois dessins

Also enthält dieses Thema zwei Glieder, drei Umrisse,

et cinq petits dessins, p.e.

und fünf kleinere Umrisse, z.B.



Comme la 5ème et 6ème mesures sont les mêmes que la 1ère et la 2de, elles ne peuvent donner de nouveaux dessins. On était certainement bien loin de s'imaginer qu'il y avait dans cette décomposion du thême une ressource mélodique aussi extraordinaire; et qu'au moyen de ces petits dessins (renfermés dans un motif de huit mesures), on serait en état de faire un morceau fort intéressant, à-peu-près de quatre-vingts à cent mesures, et même au-delà? Voila pourtant le grand secret du célèbre *Haydn*, et pour l'art le secret d'une ressource inépuisable. Nous appellerons cette manière de décomposer un motif, l'*art de diviser un thème en membres et en dessins*. Pour démontrer l'évidence de ce que nous venons d'avancer, il est nécessaire de faire la remarque suivante sur la nature d'un motif.

Lorsqu'un thême quelconque a un intérêt mélodique, qu'il est chantant, naturel et facile à saisir (conditions que tout bon motif doit avoir) il se grave promptement dans la mémoire avec toutes ses nuances (ou avec tous ses petits dessins). De-là vient que nous le reconnaissons partout dans le courant d'un morceau de musique, lors même que le compositeur ne nous en donne qu'un membre ou seulement un dessin; en sorte qu'il n'est pas nécessaire toujours de nous donner le motif entier dans le courant d'un morceau, pour nous en faire jouir, et qu'il suffit pour cet effet d'en rappeller çà et là seulement un membre ou bien un dessin, qu'on répète plusieurs fois de suite, avec des notes différentes, qu'on développe, et avec lesquels dessins on crée des marches mélodiques, ou bien d'autres membres et d'autres périodes. Ces développemens des membres et des dessins pris du thême, ont un

Da der 5te und 6te Takt dieselben sind, wie der 1te und 2te, so können sie weiter keine neuen Umrisse geben. Gewiss wäre jeder weit entfernt sich vorzustellen, dass in dieser Zersetzung des Thema eine so ausserordentliche melodische Hilfsquelle liege; und dass man mittelst dieser kleinen, (in einem Motif von 8 Takten eingeschlossenen) Umrisse im Stande wäre, ein sehr interessantes, aus mehr als 100 Takten bestehendes Tonstück zu bilden? Und doch ist hiermit das Geheimniss des grossen *Haydn*, und für die Kunst das Geheimniss einer unversiegbaren Hilfsquelle aufgeschlossen. Wir werden diese Art, ein Motif zu zersetzen, *die Kunst, ein Thema in Glieder und Umrisse einzutheilen*, benennen. Um die Richtigkeit dieser Voraussetzung zu beweisen, ist es nöthig, folgende Bemerkung über die Natur eines Themas zu machen.

Wenn irgend ein Thema ein melodisches Interesse hat, wenn es sangreich, natürlich und leicht fasslich ist, (Eigenschaften, welche jedes gute Motif haben soll,) so gräbt es sich schnell mit allen seinen Abwechslungen (oder kleinen Umrissen) ins Gedächtniss. Daher kommt nun, dass wir es überall im Laufe des Tonstückes wieder erkennen, selbst wenn der Tonsetzer uns davon nur ein Glied, oder gar nur einen Umriss gibt; so dass es nicht nöthig ist uns im Laufe eines Stückes immer das ganze Thema wieder zu geben, um es uns geniessen zu lassen; und dass es zu dieser Wirkung hinreicht, davon hie und da nur ein Glied oder auch nur einen Umriss wieder vorzuführen, welches man mehreremale, mit andern Noten wiederhohlt, oder welches man *durchführt*, oder aus dessen Umrissen man melodische Fortschreitungen; (oder auch andere Glieder und andere Perioden) bildet. Diese *Durchführungen* (Entwicklungen) der, aus dem Thema genommenen Glieder und Umrisse haben

charme particulier pour l'auditeur, 1º parcequ'on peut présenter par-là le thême sous cinquante formes différentes; 2º parce qu'on peut nous surprendre par-là d'une manière piquante et intéressante, et tenir notre attention sans cesse en haleine; 3º parce qu'enfin, on peut donner par ce moyen une unité extraordinaire au morceau.

La première chose que nous avons ici à démontrer, est de faire voir comment on développe un membre, un dessin et un petit dessin mélodique. Ces développemens ne peuvent se faire qu'au moyen des répétitions.

Les répétitions mélodiques sont de cinq espèces, par exemple:

für den Zuhörer einen eigenthümlichen Reiz, 1tens, weil man das Thema auf diese Art unter fünfzig verschiedenen Formen darstellen kann; 2tens weil wir auf diese Art sehr anziehend und geistreich überrascht werden können, und unsere Aufmerksamkeit ununterbrochen in Athem erhalten wird; 3tens, weil man überdiess durch dieses Mittel eine besondere Einheit dem Tonstücke verschaffen kann.

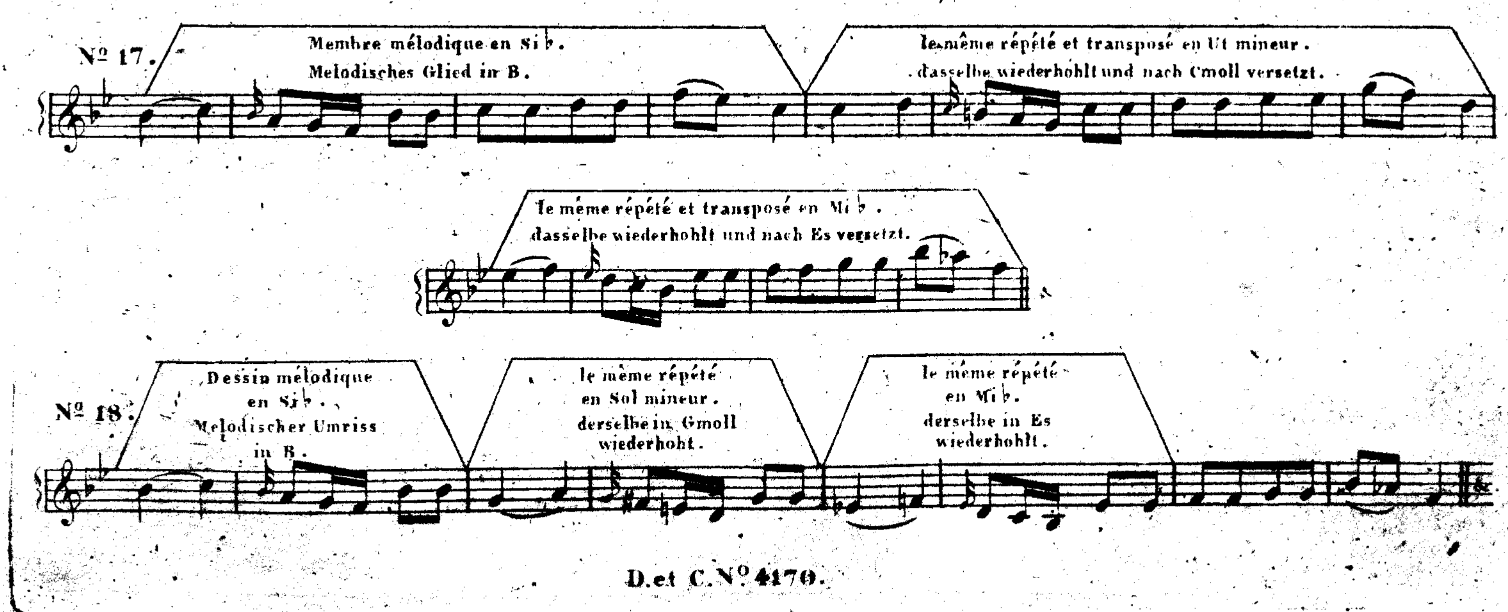
Das Erste, was wir hier zu erweisen haben, ist, zu zeigen, wie man ein Glied, einen grösseren und einen kleinen melodischen Umriss entwickelt. Diese Entwicklungen können nur mittelst Wiederhohlungen hervorgebracht werden.

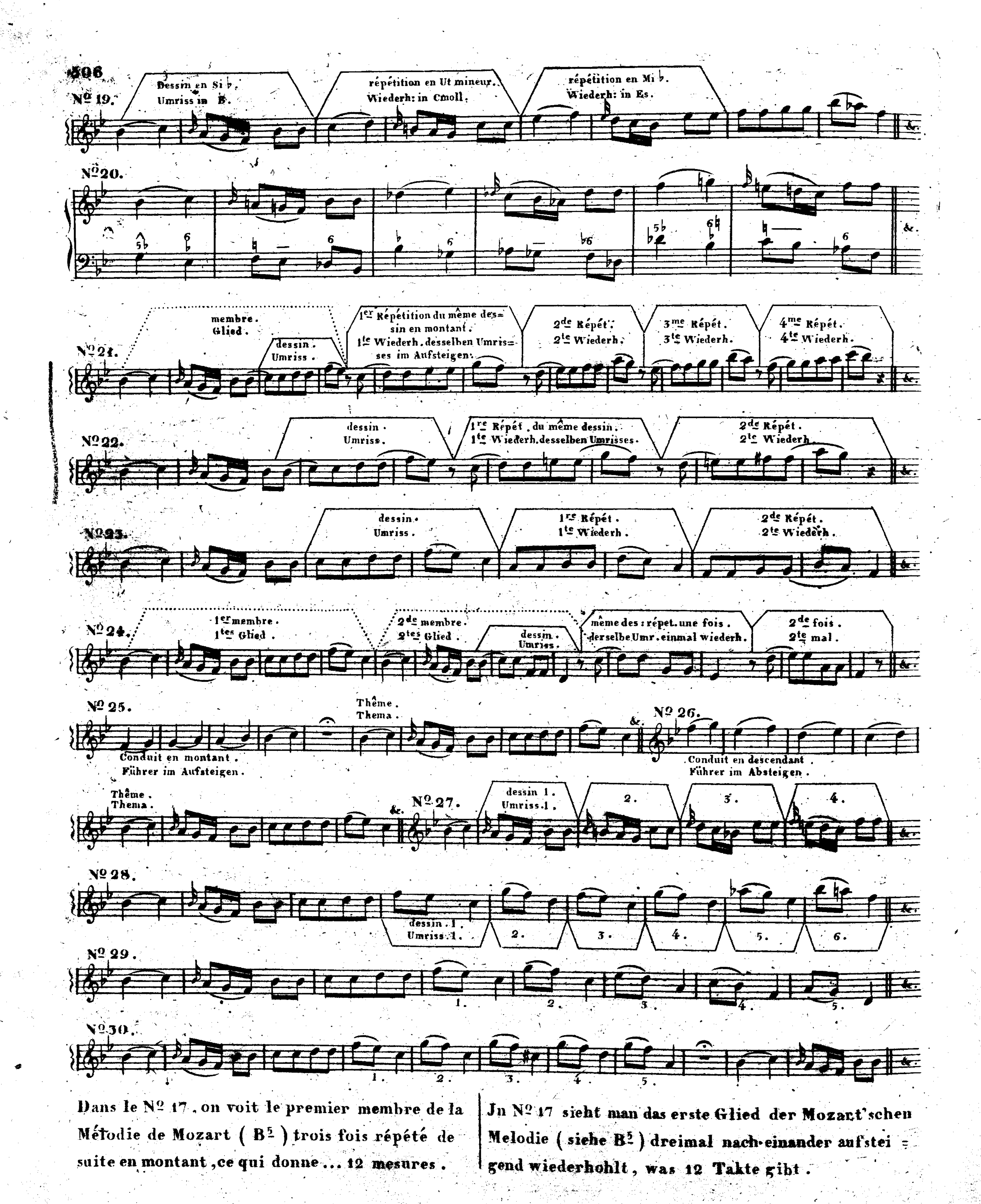
Die melodischen Wiederhohlungen sind von fünferlei Arten, z. B.



D'après cela, on peut développer (ou répéter) un membre ou un dessin mélodique quelconque de cinq manières différentes, p. e.

Demzufolge kann man ein Glied, oder einen melodischen Umriss auf fünf verschiedene Arten entwickeln (oder wiederhohlen) z. B.





Dans le Nº 17, on voit le premier membre de la Mélodie de Mozart (B5) trois fois répété de suite en montant, ce qui donne... 12 mesures.

Jn Nº 17 sieht man das erste Glied der Mozart'schen Melodie (siehe B5) dreimal nach einander aufsteigend wiederhohlt, was 12 Takte gibt.

Dans le N° 18, le premier dessin est trois fois répété de suite en descendant, après quoi il est bon de reprendre le premier membre tout entier, ce qui donne... 8 mesures. Dans le N° 19, ce premier dessin paraît de même trois fois répété de suite, mais en montant, ce qui donne... 8 mesures. Dans le N° 20, ce même dessin est encore répété de suite trois fois d'une autre manière, en supposant que le motif commence en mineur, ce qui peut avoir lieu dans le courant d'un morceau; et il donne... 6 mesures. Dans le N° 21, le second dessin est cinq fois répété en montant, ce qui donne... 12 mesures. On a tant soit peu altéré le dessin, par ceci, à cause des répétitions de ce même dessin, qui se font d'une manière plus piquante, avec cette petite modification, qu'on peut de tems en tems se permettre en faveur du goût; mais il faut que cette altération soit si légère qu'elle ne nuise point au dessin. Ces répétitions du second dessin d'un membre exigent qu'elles soient précédées la première fois du membre entier, afin d'être en état de mieux se rappeller qu'elles appartiennent au motif. Dans le N° 22, c'est comme dans le N° 21, si ce n'est que dans le N° 22 c'est en modulant, ce qui donne... 8 mesures. Dans le N° 23, encore même exemple en descendant, qui donne... 8 mesures. Dans le N° 24, on a répété le dernier petit dessin du thême trois fois de suite. Ce dessin exige qu'on fasse précéder cette répétition du motif entier, par la raison indiquée au N° 21, ce qui donne... 12 mesures. Dans les N° 25 et 26, on a fait du petit dessin, un conduit au thême qui doit le suivre en répétant ce petit dessin plusieurs fois de suite, la première fois en montant, et la seconde en descendant, ce qui donne en tout... 17 mesures. Dans le N° 27, on a répété la seconde mesure du motif plusieurs fois de suite. Il est nécessaire de faire précéder cette répétition de la première mesure du thême, ce qui donne... 5 mesures. Le petit dessin, n'est pas propre à être répété plusieurs fois de suite.

Jn N° 18 ist der erste Umriss dreimal nach einander abwärts wiederhohlt, wonach es gut ist, das erste Glied wieder vollständig aufzunehmen, was zusammen 8 Takte macht. Jn N° 19 erscheint derselbe Umriss ebenfalls dreimal, aber aufwärts, wiederhohlt, was wieder acht Takte gibt.

Jn N° 20 ist derselbe Umriss noch auf andere Art dreimal wiederhohlt, indem angenommen wird, dass das Motif in *moll* anfängt, (was im Laufe eines Stückes statt haben kann;) und dieses macht 6 Takte. Jn N° 21 ist der zweite Umriss fünfmal, aufwärts steigend, wiederhohlt, was 12 Takte gibt. Man hat den Umriss, hier ein wenig geändert: wegen den Wiederhohlungen dieses selben Umrisses, welche mittelst dieser kleinen Änderung anziehender werden, und die man sich, zum Vortheile des Geschmackes, bisweilen erlauben kann; aber diese Veränderung muss so leicht seyn, dass sie dem Gedanken des Umrisses nicht schade. Diese Wiederhohlungen des zweiten Umrisses eines Gliedes erfordern, dass ihnen das erstemal das ganze Glied vorangehe, um besser in Erinnerung zu bringen, dass sie dem Thema angehören. Jn N° 22 ist es wie in N° 21, nur mit Ausnahme der Modulation, was wieder 8 Takte gibt. Jn N° 23 wieder dasselbe Beispiel abwärts gehend, was 8 Takte macht. Jn N° 24 hat man den letzten kleinen Umriss des Thema dreimal nach einander wiederhohlt. Dieser Umriss erfordert, dass dieser Wiederhohlung das ganze Motif vorangehe, aus dem bei N° 21 angegebenen Grunde; was wieder 12 Takte macht. Jn den N^{ro} 25 und 26 machte man aus dem kleinen Umriss einen Führer zum Thema, welches ihm nachfolgen muss, indem man diesen kleinen Umriss mehrmal nach einander, zuerst aufsteigend, dann absteigend, wiederhohlte, was in allem 17 Takte macht. Jn N° 27 hat man den zweiten Takt des Motifs mehrmal nach einander wiederhohlt. Es ist nothwendig, dass vor dieser Wiederhohlung der erste Takt des Thema vorangehe, was 5 Takte macht. Der kleine Umriss ist nicht geeignet, oft nach einander wiederhohlt zu werden.

Il y a souvent dans un thême deux ou trois petits dessins qui n'ont pas assez d'intérêt mélodique pour les développer. Dans les N°s 28 et 29, on a répété plusieurs fois de suite le petit dessin [musical example], qui doit être précédé des trois premières mesures du thême, ce qui fait... 17 mesures. On a altéré un peu ce dessin dans le N° 29, en y substituant l'intervalle (ou le saut) de la quarte à celui de la tierce. On peut toujours faire de ces petites altérations, si le goût l'autorise, et si elles sont faites de manière à nous faire reconnaître et deviner ces dessins, comme nous l'avons observé au N° 21. Ainsi, dans le N° 30 on a employé ce même dessin, altéré d'une autre manière, en le répétant plusieurs fois de suite, ce qui donne... 11 mesures. Total des mesures provenant de tous ces exemples :.. 124 mesures.

Le petit dessin, [musical example] est encore un de ceux qui ne se laissent point développer avec intérêt, quoique nous l'ayons employé au N° 24.

Par ces développemens, ou par ces répétitions des membres et des dessins, on a obtenu d'un thême (qui n'a que 8 mesures) la matière de 124 mesures mélodiques, qui toutes sont prises du motif, et sont par conséquent dans le caractère de ce même motif. On peut appeller ces développemens partiels d'un thême, des *marches mélodiques*. (*) C'est là le grand secret de *Haydn*, quand il nous intéresse, nous charme, nous surprend, nous exalte à chaque moment avec un motif de quelques mesures. Aucun compositeur n'avait connu avant lui ces ressources inépuisables, et par conséquent nul n'a su en tirer un parti aussi extraordinaire; on devrait l'étudier sans cesse sous ce rapport. Non-seulement on peut créer de ces marches mélodiques avec un motif quelconque, mais encore on peut en tirer de nouveaux

Es gibt oft in einem Thema zwei oder drei kleine Umrisse die nicht genug melodisches Jnteresse haben, um sie zu entwickeln. Jn den N^{rn} 28 und 29 hat man den kleinen Umriss [musical example] mehrmal nach einander wiederhohlt, wobei jedoch die drei ersten Takte des Thema vorangehen müssen, was wieder 17 Takte macht. Jn N° 29 hat man diesen Umriss ein wenig geändert, indem man statt der Terz die Quart (oder den Sprung) setzte. Solche kleine Veränderungen kann man immer anbringen, weñ der Geschmack es erlaubt, und wenn sie von der Art sind, dass sie uns den eigentlichen originalen Umriss, (wie schon bei N° 21 bemerkt wurde,) errathen und erkeñen lassen. So hat man, in N° 30 denselben Umriss, auf andere Art varirt, angebracht, indem man ihn mehrmal nach einander wiederhohlte, was 11 Takt macht. Die ganze Zahl der aus allen diesen Beispielen entstandenen Takte ist demnach 124.

Der kleine Umriss: [musical example] ist auch einer von jenen, die sich nicht anziehend entwickeln lassen, obwohl wir ihn in N° 24 angewendet gesehen haben.

Durch diese Entwicklungen (oder Wiederhohlungen) der Glieder und Umrisse hat man aus einem Thema (das nur aus 8 Takten besteht,) den Stoff zu 124 melodischen Takten erhalten, welche alle aus dem Motif entnommen, und folglich auch im Charakter des Motifs geblieben sind. Man kann diese theilweisen Entwicklungen eines Thema *die melodischen Fortschreitungen nennen*. (*) Dieses ist das grosse Geheimniss *Haydn's*, wenn er uns mit einem Motif von einigen Takten alle Augenblicke interessirt, bezaubert, überrascht und entzückt. Kein Tonsetzer hatte vor ihm diese unerschöpflichen Hilfsmittel gekannt, und keiner hatte davon so ausserordentlichen Vortheil zu ziehen verstanden; in dieser Hinsicht sollte man ihn unaufhörlich studiren. Man kann aus jedem beliebigen Thema nicht nur diese melodischen Fortschreitungen, sondern auch neue Glieder,

(*) Il est à remarquer que ces marches mélodiques indiquent des marches harmoniques, que l'on trouve en accompagnant les premières par l'Harmonie. Ces marches mélodiques ont par conséquent un double intérêt pour l'art musical; c'est de fournir en même tems des marches harmoniques nouvelles et piquantes; au lieu que la Mélodie joue un rôle d'un médiocre intérêt dans les marches harmoniques ordinaires, où le compositeur ne fixe son attention que sur l'Harmonie.

(*) Es ist zu bemerken, dass durch diese melodischen Fortschreitungen auch die harmonischen Fortschreitungen bestimmt werden, welche man findet, indem man die erstern mit der Harmonie begleitet. Diese melodischen Fortschreitungen haben also ein doppeltes Jnteresse für die Kunst der Musik; nähmlich indem sie zugleich zu neuen und geistreichen harmonischen Fortschreitungen Anlass geben, anstatt dass in den gewöhnlichen harmonischen Fortschreitungen die Melodie nur eine Rolle von untergeordnetem Jnteresse spielt, indem da der Tonsetzer seine ganze Aufmerksamkeit nur der Harmonie zuwendet.

membres et même de nouvelles périodes, en y observant le rhythme, comme nous le verrons dans le chapitre suivant sur la manière de s'exercer dans la Mélodie.

und selbst neue Perioden erschaffen, wenn man den Rhythmus beobachtet, wie wir in dem folgenden Kapitel, über die Art sich in der Melodie zu üben, sehen werden.

54. Anmerkung des Übersetzers. Als merkwürdige Muster solcher Durchführung eines einzigen Thema's, im grossartigen Style, empfehlen wir dem Schüler vorzüglich folgende *Beethovensche* Werke.



A.) Das erste Stück seines Clavier-Trio in *B dur*, op. 97, mit dem Motif:



B.) Das erste Stück des 1ten Violin-Quartetts aus op. 59, auf das Thema:



C.) Das erste Stück seiner Pastoral-Sinfonie, op. 68, auf das Thema:



Jeder Takt dieser Motive wird von Beethoven, (besonders im 2ten Theil) auf die geistreichste und originellste Art, und doch immer nach den oben angeführten Grundsätzen, benützt und entwickelt, und zeigt von der vollkommensten Beherrschung des Stoffes, ohne die grosse Jdee des Ganzen durch eine kleinliche Ausmahlung auch nur im geringsten zu stören.

REMARQUES GÉNÉRALES SUR CES DÉVELOPPEMENS.

1º Il n'est pas nécessaire d'employer toute la matière qu'on peut tirer du pareil développement d'un motif, ou bien il faudrait supposer un morceau de musique d'une étendue assez grande, comme, p.e., le *finale* d'une symphonie; pour des morceaux d'une longueur beaucoup moins grande, on en choisit ce qui a le plus d'intérêt et le plus de charme.

2º Tout thême ou motif est susceptible d'un pareil développement, mais la qualité de cette matière dépend beaucoup de la nature du thême. Dans l'un elle peut être plus intéressante, dans l'autre beaucoup moins, quelquefois même il est à conseiller de n'en pas faire usage. Un thême peut avoir du charme et n'être point propre à ces sortes de développemens,

ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ÜBER DIESE ENTWICKLUNGEN.

1tens Es ist nicht nothwendig, dass man all den Stoff anwende, den man aus einer solchen Entwicklung des Thema ziehen könnte, es müsste denn für ein bedeutend ausgedehntes Musikstück, (z.B. für das *Finale* einer *Sinfonie*) seyn, für Tonstücke von viel kleinerem Umfange wählt man das Anziehendste und Angenehmste. 2tens Jedes Thema, oder jede Jdee ist einer solchen Entwicklung fähig, aber die Eigenschaft dieses Stoffes hängt sehr von der Natur des Thema ab. Jn dem einen kann er sehr interessant, in dem andern dieses weit weniger seyn, und manchmal ist sogar rathsam, davon gar keinen Gebrauch zu machen. Ein Thema kann sehr reizend seyn, und sich doch zu dieser Art von Entwicklungen, obwohl derselben fähig, gar nicht eignen. Jndessen ist es eine

quoiqu'il en soit susceptible. Cependant il est fort rare de trouver un thême intéressant (comme Mélodie) qui ne recèle au moins un ou deux dessins qui ne soient pas susceptibles d'un développement pareil. Si l'on veut rendre un morceau de musique particulièrement intéressant par les développemens du motif, il faut alors chercher un thême qui soit en partie propre à cela, ou bien faire suivre le motif d'un autre chant, qui se laisse developper de la manière indiquée; ce qui peut avoir lieu. 3° Le meilleur motif sous ce rapport est celui qui est composé de dessins qui, pris séparément, ont quelque charme mélodique. Le morceau se ressentira du caractère de ces dessins développés; il sera gai, triste, original et sensible, &.., selon que les dessins seront gais, tristes, originaux ou sensibles. Un thême qui a beaucoup de dessins différens pourrait fournir trop de matière. Dans ce cas on ne choisit pour le développement que les dessins les plus saillans. 4° Il ne faut pas s'imaginer que dans un pareil morceau on ne marche que de développemens en développemens, (cela ne peut se faire que dans une fugue où l'harmonie est pour plus que la Mélodie, quoiqu'on y développe le thême dans tous les sens possibles); au contraire, il faut entre-couper ces développemens par d'autres idées analogues; il faut savoir bien amener ces ressources, et mettre tout à sa place: voilà le grand art.

5° Il serait superflu de remarquer que toute la matière provenant de ce développement ne s'emploie pas seulement dans le ton du motif, mais dans tous les tons relatifs majeurs et mineurs. 6°. Un grand développement d'un thême ne peut avoir lieu que dans un morceau d'un mouvement accéléré. Dans les morceaux d'un mouvement lent (comme *adagio, largo, lento*), on ne peut le faire que partiellement, c'est-à-dire, qu'avec un ou deux dessins tout au plus; et souvent même on n'y emploie pas cette ressource, parce qu'on n'a pas assez de tems pour le faire ou bien l'amener, et parce que cette ressource est là d'un intérêt moins saillant que dans le mouvement vite; enfin, parce qu'il est plus difficile pour l'auditeur de retenir un motif d'*adagio* que d'*allegro*.

Seltenheit, ein (als Melodie) interessantes Thema zu finden, das nicht wenigstens einen oder zwei Umrisse enthielte, die einer solchen Entwicklung fähig sind. Wenn man ein Tonstück vorzüglich durch die Entwicklungen des Motifs interessant machen will, so muss man ein Thema suchen, das zum Theil auch dazu geeignet ist, oder auch demselben das Motif eines andern Gesanges nachfolgen lassen, das sich auf die angezeigte Art durchführen lässt; ein Zusatz, der allerdings statt haben kann. 3tens Das besste Motif zu diesem Zwecke ist jenes, welches aus Umrissen zusammen gesetzt ist, die, einzeln genommen, irgend einen melodischen Reiz haben. Das Tonstück erhält die Färbung des Charakters dieser entwickelten Umrisse; es wird lustig, traurig, originell, oder gefühlvoll, &... seyn, je nachdem die Umrisse lustig, traurig, originell oder sentimental sind. Ein Thema, das viele von einander unterschiedene Umrisse enthält, könnte zu viel Stoff liefern. Jn diesem Falle wählt man zur Entwicklung nur die geistreichsten. 4tens Man muss sich nicht einbilden, dass man in einem solchen Tonstücke nur von Entwicklung zu Entwicklung fortzuschreiten branche, (dieses kann nur in einer Fuge geschehen, wo die Harmonie über die Melodie vorherrscht, wen man da auch das Thema in jedem möglichen Sinne entwickelt); im Gegentheil, man muss diese Entwicklungen mit andern passenden Jdeen unterbrechen; man muss diese Hilfsmittel wohl herbeizuführen, und alles an den rechten Ort zu setzen wissen: das ist die grosse Kunst.

5tens Es wäre überflüssig zu bemerken, dass der ganze, aus diesen Entwicklungen kommende Stoff nicht nur in der Grundtonart, sondern auch in den verwandten *dur-* und *moll-* Tonarten anzuwenden sey. 6tens Eine grosse Entwiklung eines Themas kann nur in einem Tonstücke von schneller Bewegung statt haben. Jn den Stücken von langsamen Tempo (wie *Adagio, Largo, Lento,*) kan man es nur theilweise thun, das heisst, höchstens mit einem oder zwei Umrissen; und oft wird da dieses Hilfsmittel gar nicht angewendet, weil man nicht genug Zeit hat es zu thun oder gut durchzuführen, und weil dieses Hilfsmittel da von weit weniger anziehendem Interesse, als in schnellem Tempo, ist; und endlich weil es auch dem Zuhörer schwerer fällt, das Motif eines *Adagio*, als das eines *Allegro* im Gedächtniss zu behalten.

7° Si l'on ne sait pas bien employer ces ressources, il est possible de produire de la monotonie; mais l'unité n'en souffrira jamais : il faut, en les employant, bien moduler, il faut savoir les couper avec d'autres idées, il faut en exclure ce qui n'est pas intéressant, il faut, enfin ne pas en abuser; encore une fois, il faut prendre *Haydn* pour modèle. 8° Il est bon de remarquer que jusqu'ici dans la musique vocale on a fait peu d'usage de ce développement du motif; le peu d'étendue de la voix humaine, et la difficulté qu'elle éprouve dans l'exécution, en sont en partie la cause. (*) Il n'est pas cependant impossible de l'employer, particulièrement dans des morceaux d'ensemble; mais dans la musique instrumentale, comme dans la symphonie et le quatuor, dans les ouvertures et les différens airs de ballets, on en peut faire un usage extrêmement heureux. Dans la fugue vocale et instrumentale, le développement du thême joue un grand rôle, parce qu'on y entretient l'unité, qui dans la fugue doit être rigoureusement observée, et qu'on ne pourrait pas mieux obtenir par d'autres moyens.

SUR LA MANIÈRE DE S'EXERCER DANS LA MÉLODIE.

S'exercer dans un art ou dans une partie de l'art, c'est se familiariser avec lui, c'est en connaître la nature et les secrets. On ne connaît rien dans les arts qui ne soit susceptible d'une perfection progressive; mais cette perfection ne s'acquiert que par un travail constant et assidu, guidé par une longue expérience. La nature, sous ce rapport, paraît être inflexible; elle ne dévoile ses mystères qu'à ceux qui se donnent le plus de peines pour les chercher et pour les approfondir. Les artistes les plus célèbres sont en même tems ceux qui ont dans leur art les connaissances les plus solides, les plus vastes et les plus profondes.

7tens Wenn man diese Hilfsmittel nicht wohl anzuwenden weiss, so läuft man Gefahr, Monotonie hervorzubringen; aber die Einheit wird darunter nie leiden: man muss bei deren Gebrauch gut moduliren, man muss sie mit andern Jdeen zu untermischen wissen, man muss davon alles ausschliessen, was nicht interessant ist, man muss sie endlich nicht missbrauchen; noch einmal, man muss sich *Haydn* zum Muster nehmen. 8tens Es muss hier bemerkt werden, dass bis jetzt in der Vocal-Musik wenig Gebrauch von diesen Entwicklungen des Motifs gemacht worden ist; der kleine Umfang der Menschenstimme, und die Schwierigkeit, die sie in der Ausübung findet, sind zum Theil daran Ursache. (*) Jndessen wäre es nicht unmöglich, sie besonders in Ensemble Stücken anzuwenden; aber in der Instrumental-Musik, wie z. B. in der *Sinfonie* und im *Quartett*, in *Ouverturen* und den verschiedenen *Ballet*-Stücken, kann man davon einen sehr wirkungsvollen Gebrauch machen. Jn der Vocal- und Jnstrumental-Fuge spielt die Entwicklung des Thema eine grosse Rolle, weil die Einheit, die in der Fuge streng beobachtet werden muss, dadurch mehr als durch alle andern Mittel erhalten wird.

ÜBER DIE ART, SICH IN DER MELODIE ZU ÜBEN.

Sich in einer Kunst, oder einem Kunstzweige zu üben, heisst, sich mit selben vertraut zu machen, und deren Natur, so wie ihre Geheimnisse kennen zu lernen. Man kennt Nichts in den Künsten, was nicht einer fortschreitenden Vervollkommnung fähig wäre; aber diese Vervollkommnung wird nur durch eine anhaltende emsige Arbeit, von langer Erfahrung geleitet, erreicht. Die Natur scheint in dieser Hinsicht unerbittlich zu seyn; sie entschleyert ihre Geheimnisse nur Jenen, die sich die meiste Mühe geben sie zu suchen und zu ergründen. Die berühmtesten Künstler sind zugleich diejenigen, die in ihrer Kunst die gründlichsten, ausgebreitetsten und tiefsten Kenntnisse besitzen.

(*) Les causes principales qui s'y sont opposées jusqu'à présent, ce sont les paroles qui n'ont jamais été faites pour ces développemens. Il y aurait donc ici un genre de Musique vocale à créer, si le compositeur et le poëte voulaient bien s'entendre sous ce rapport.

(*) Die Hauptursachen, die bis jetzt diesem entgegenstanden, sind die Texte, (Worte), die nie für diese Entwicklungen geeignet geschrieben worden sind. Es wäre also, da eine Gattung von Vocal-Musik zu erschaffen, wenn Tonsetzer und Dichter sich zu dem Ende einverstehen wollten.

Dans la musique il faut tout apprendre, tout doit y être assiduement pratiqué, et les meilleures dispositions sont nulles sans cette culture.

Avec les meilleures dispositions du monde, la voix ou un instrument musical, demandent huit à douze années d'une étude constante pour y exceller. Quant à la composition, on n'en peut fixer le terme. Mais si la perfection d'un instrument exige tant de tems, combien n'en faudra-t-il pas pour porter la composition à un degré éminent? (*)

Or, si tout objet dans les arts exige un travail et un exercice sévères, pour s'en rendre maître au point d'y exceller d'une manière éclatante, il serait donc bien extraordinaire que la mélodie (la partie la plus importante de la musique) en fût exempte. Non, elle ne l'est pas plus que le reste. Mais par un concours de bizarreries inexplicables, non-seulement on ne s'y exerce point, mais, qui pis est, on n'indique et on ne connaît de nos jours aucun moyen de le faire. Ce sont ces moyens que nous avons cherché à exposer dans ce chapitre, et qui doivent en faire le but.

La Mélodie n'est autre chose qu'une suite de sons, mais si ces sons étaient placés au hasard, ils ne formeraient point de sens, c'est-à-dire point de Mélodie; il en est de même des mots qui ne seraient point liés par la syntaxe et dirigés par l'esprit. Ce qui lie les sons ensemble au point de former un sens musical (comme nous l'avons observé en partie dans l'Introduction), c'est, 1° la gamme; 2° la mesure; 3° les différentes valeurs des notes; 4° les coulés qui les lient plus étroitement. 5° le rhythme; 6° l'égalité parfaite du timbre; 7° la période où le sens est plus développé; tout cela dirigé par le sentiment et le goût. Ce qui sépare les idées et les

Jn der Musik muss man alles lernen; alles muss da unverdrossen ausgeübt werden, und die besten Anlagen sind ohne diese Bildung — Nichts.

Mit dem allerausgezeichnetsten natürlichen Talente, braucht die Stimme, oder das musikalische Jnstrument 8 bis 12 Jahre angestrengten Studiums, um darin sich auszuzeichnen. Jn Betreff der Composition kann man gar keine Zeit bestimmen. Aber wenn die Ausbildung auf einem Jnstrumente so viel Zeit erfordert, wie viele braucht man nicht erst um in der Composition zu einer ausgezeichneten Stufe zu gelangen? (*)

Wenn nun jeder Kunstgegenstand ein so ernstes Studium erfordert, um seiner in dem Grade Meister zu werden, dass man auf eine glänzende Weise sich auszeichne, so wäre es wirklich ausserordentlich, wenn die *Melodie*, (der wichtigste Theil der Tonkunst,) davon ausgeschlossen bliebe. Nein, diess ist bei ihr so wenig als bei allem Übrigen der Fall. Aber durch ein Zusammenwirken von unerklärlichen Sonderbarkeiten geschieht es, dass man sich in derselben nicht nur gar nicht übt, sondern, was noch schlimmer ist, dass man bis jetzt noch kein Mittel kennt und angedeutet findet, solches zu thun. Diese Mittel sind es nun, welche wir in diesem Kapitel darzustellen versucht haben, und welche der Zweck desselben seyn sollen.

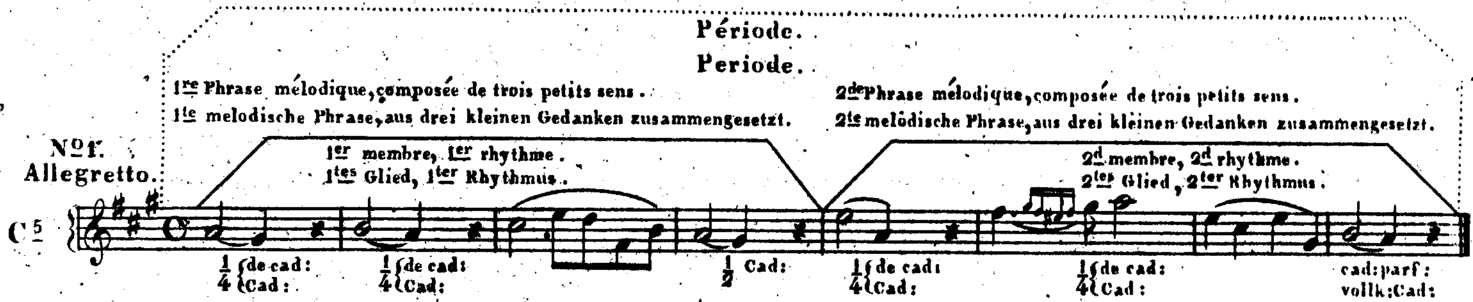
Die Melodie ist nichts anders als eine Reihe von Tönen, aber wären diese Töne nach dem Zufall an einander gereiht, so würden sie keinen Sinn (das heisst, keine Melodie) bilden; so ist es auch mit den Worten, welche nicht nach der Lehre der Wortfügung, und vom Verstand geleitet, an einander gebunden sind. Das, was die Töne an einander bis zu dem Grade bindet, einen musikalischen Sinn zu bilden, ist, (wie wir schon zum Theil in der Einleitung bemerkt haben,) 1tens die Tonart (Tonleiter); 2tens der Takt; 3tens die Verschiedenheit des Nothenwerthes; 4tens die Schleifung (Bindung der Töne) welche sie noch enger an einander kettet; 5tens der Rhythmus; 6tens die vollkomene Gleichheit des Tones (oder Klanges); 7tens die Periode, durch

(*) Après s'être occupé dès sa jeunesse de la Musique, HAYDN a fait ses chefs-d'œuvre entre 50 et 60 ans; de même. HŒNDEL, qui a passé sa vie à composer, a fait son ORATORIO du MESSIE, son chef-d'œuvre, entre 70 et 80 ans.

(*) HAYDN, der sich von Jugend an mit der Musik beschäftigte, hat seine Meisterstücke erst zwischen dem 50ten und 60ten Jahr seines Alters geschrieben; eben so hat HÄNDEL, der sein ganzes Leben dem Componiren widmete, sein Meisterstück, den MESSIAS, erst zwischen seinem 70ten und 80ten Jahre erschaffen.

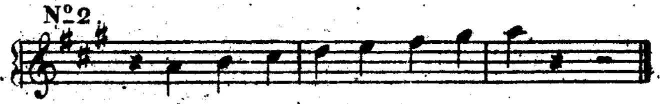
périodes l'une de l'autre, ce sont les points de repos ou d'appui; ce sont enfin les différentes cadences. Pour voir comment tous ces objets forment des idées mélodiques et contribuent à les lier ensemble, il ne sera pas superflu d'analyser ici la période suivante:

welche der Sinn mehr entwickelt wird; – alles dieses vom Gefühl und Geschmack geleitet. Das, was die Jdeen und Perioden von einander absondert, sind die Ruhe-oder Anlehnungs-(Haltungs.)-Punkte; und die verschiedenen Arten der Cadenzen. Um zu sehen, wie durch alle diese Gegenstände die melodischen Jdeen gebildet und an einander gekettet werden, wird es nicht überflüssig seyn, folgende Periode zu zergliedern.



1° Une phrase mélodique ne peut avoir lieu que dans une gamme déterminée; après une telle phrase on peut changer la gamme, et faire la phrase suivante dans un ton relatif. Une gamme a déjà en elle-même la propriété de lier les sons qui lui appartiennent, au moins jusqu'à un certain point, sans quoi elle ne serait pas une gamme. Ainsi, lorsqu'on fait ceci,

1tens Eine melodische Phrase kann nur in einer bestimmten Tonart statt haben; nach einer solchen Phrase kann man die Tonart wechseln und die nachfolgende Phrase in einer verwandten Tonart setzen. Eine Tonart (und ihre Tonleiter) hat schon in sich die Eigenschaft, die ihr angehörigen Töne, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, an einander zu binden, weil sie sonst keine Tonart und Tonleiter wäre. Wenn man also Folgendes setzt:



tout le monde sent que ces huit notes sont liées ensemble par la gamme de *la majeur*. Chaque note prise de cette gamme ne peut être étrange à l'oreille, du moment où cette gamme lui a été annoncée. La gamme est donc le premier moyen de la liaison des sons. 2° La mesure n'est pas absolument un moyen direct de lier les sons, parce qu'il est possible de les lier parfaitement bien sans elle (comme dans le récitatif); mais dès qu'on la fait sentir d'une manière déterminée, elle exige qu'on ne fasse pas plus de sons qu'il ne faut pour la compléter; elle influe par-là sur leur durée, et les partage en tems égaux. La mesure divise les sons symétriquement en parties égales. La symétrie dans les beaux-arts est un moyen de liaison. 3° Comme les sons peuvent être de différentes durées (ce qu'on distingue par les différentes valeurs des notes), il s'ensuit que dans la distribution de ces différentes valeurs,

so fühlt Jedermañ, dass diese 8 Noten durch die Tonart *A-dur* an einander gekettet sind. Von dem Augenblick an, als dem Gehör diese Tonart angekündigt worden ist, kann kein, aus derselben entnommener Ton dem Hörer mehr fremd seyn. Also ist die Tonart das erste Verbindungsmittel der Töne. 2tens Der Takt ist zwar kein direktes Mittel, die Töne zu verbinden, weil es möglich ist sie vollkommen wohl ohne denselben (z.B. im Recitativ) an einander zu ketten; aber sobald man ihn einmal auf bestimmte Weise hat fühlen lassen, so erfordert er, dass man nicht mehr Töne anbringe, als zu seiner Vervollständigung jederzeit gehören; dadurch hat er auf ihre Dauer Einfluss, und theilt sie in gleiche Zeiträume. Der Takt theilt also die Töne symmetrisch in gleiche Theile. Die Symmetrie (das Ebenmass) ist in den schönen Künsten ein Verbindungsmittel. 3tens Da die Töne von verschiedener Dauer seyn können, (was man durch den verschiedenartigen Notenwerth unterscheidet,) so folgt daraus, dass bei der

il doit exister un autre genre de symétrie, parceque c'est par la valeur des notes que les sons peuvent prendre différens caractères, et que les mêmes sons par conséquent peuvent exprimer des choses tout-à-fait contraires, le mouvement vite des sons ayant un caractère opposé au mouvement lent. Mais soit que les sons marchent d'un mouvement vite ou lent, dans les deux cas, il faut encore varier la valeur des sons, sans quoi leur marche devient monotone; et c'est cette variété qu'on ne peut point fixer et déterminer, parce qu'elle est assujettie à des chances sans nombre. C'est encore là où le sentiment, le tact et le goût doivent servir de guides. 4° Les coulés ont une propriété particulière de lier les sons. Ainsi, les deux premières notes de l'exemple indiqué (voyez C^{2}, N° 1) forment au moyen du coulé une liaison parfaite. Otez-en le coulé, et ces deux notes paraîtront isolées; par exemple, . L'emploi et une juste distribution des coulés sont par conséquent fort importans dans un morceau de Musique. C'est par-là que les exécutans pèchent à tout moment, en ne les observant que fort arbitrairement, et désunissant ainsi des sons qui étaient parfaitement bien liés par le compositeur. 5° Le rhythme lie les phrases ensemble, et la période achève un sens complet et enveloppe tous les sons qui la composent. 6° Une phrase mélodique ne peut être exécutée que par une seule voix ou un seul instrument. Si on la partageait entre trois ou quatre voix de différent timbre, les sons en paraîtraient décousus. Ainsi, il faut l'unité de timbre pour lier les sons de la phrase. Mais différentes phrases peuvent s'exécuter avec différens timbres alternativement.

Voilà tous les moyens pour la liaison des sons et des phrases mélodiques; ce qui constitue la *syntaxe mélodique*. Ainsi dans l'exemple (voyez C^{2}, N° 1), (où tous ces six moyens sont employés), les sons en sont liés. 1° par la gamme da *La* majeur bien déterminée;

Vertheilung dieser verschiedenen Notengattungen wieder eine andere Gattung von Symmetrie statt haben muss, weil eben durch diesen verschiedenen Notenwerth die Töne auch verschiedene Charaktere annehmen können, und folglich die einen und dieselben Töne ganz entgegengesetzte Sachen ausdrücken können, da die geschwinde Bewegung derselben einen entgegengesetzten Charakter von jenem im langsamen Tempo hat. Aber mögen die Töne geschwind oder langsam fortschreiten, in beiden Fällen muss ihr Werth noch varirt werden, weil sonst ihr Gang monoton werden würde; und diese Mannigfaltigkeit ist's eben, die man nicht entscheidend bestimmen kan, weil sie unzähligen Wechselfällen unterworfen ist. Auch da muss also das Gefühl, die Schicklichkeit und der Geschmack zur Leitung dienen. 4^{tens} Die Ligaturen (geschliffenenen Noten) haben eine eigenthümliche Eigenschaft, die Töne zu verbinden. So bilden die 2 ersten Noten des obigen Beispiels, (siehe C^{2} N° 1) durch das Schleifen eine vollkommene Verbindung. Man nehme die Schleifung weg, und diese 2 Noten werden abgesondert erscheinen; z. B. . Der Gebrauch und die richtige Vertheilung der Ligaturen sind also in einem Tonstücke sehr wichtig, und nur zu oft sündigen die Ausführenden dagegen, indem sie dieselben meistens willkührlich beobachten, und somit Töne von einander trennen, die vom Tonsetzer als vollkommen gebunden bezeichnet wurden. 5^{tens} Der Rhythmus bindet die Phrasen an einander, und die Periode beschliesst den vollständigen Sinn und umfasst alle Töne, welche sie bilden. 6^{tens} Eine melodische Phrase kann nur durch eine einzige Stimme oder ein einziges Jnstrument ausgeführt werden. Würde man sie unter mehrere Stimmen von verschiedenem Klange vertheilen, so kämen nur abgerissene Töne zum Vorschein. Also bedarf es der Einheit des Klanges, um die Töne einer Phrase zu verbinden. Aber verschiedene Phrasen können auch abwechselnd durch verschiedenartige Stimmen ausgeführt werden.

Das sind nun alle Hilfsmittel zur Verbindung der Töne und der melodischen Phrasen; und die ganze Lehre über die *melodische Wortfügung*. Demnach sind in dem obigen Beispiele, (siehe C^{2}, N° 1) in welchem sich alle 6 Hilfsmittel angewendet finden, die Töne verbunden: 1^{tens} durch die bestimmt ausgedrückte *A dur*-Tonart;

2° par la mesure; 3° par les différentes valeurs des notes analogues entr'elles; 4° par les coulés; 5° par le rhythme; 6° par l'unité du timbre, parce qu'il doit être exécuté par une seule voix ou par un seul instrument; et enfin, 7° par la cadence parfaite qui termine la période.

2tens durch die Takteintheilung; 3tens durch den verschiedenen Werth der zu einander passenden Noten, 4tens durch die Bindungen; 5tens durch den Rhythmus, 6tens durch die Einheit des Klanges, weil dieser Satz nur durch eine Stimme oder durch ein Jnstrument ausgeführt werden soll; und endlich 7tens durch die vollkommene Cadenz, welche die Periode beschliesst.

PREMIÈRE PROPOSITION,

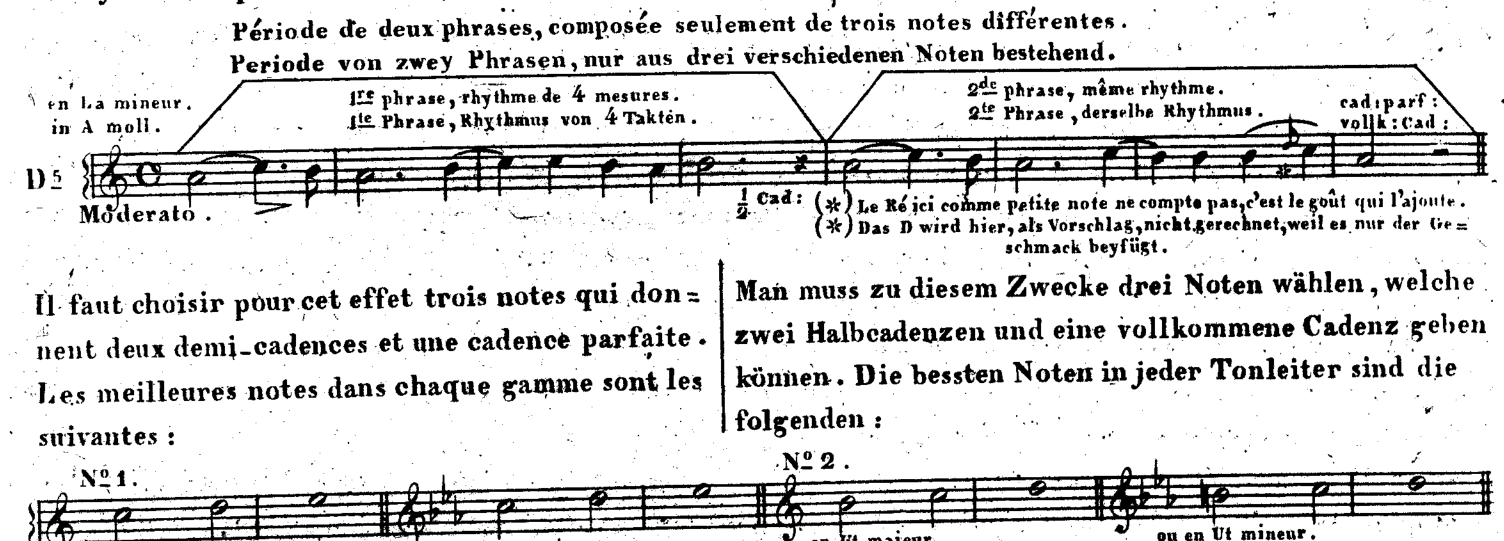
qui a pour but de s'exercer à créer des phrases et des périodes avec des sons déterminés.

Pour faire un chant intéressant, il n'est pas toujours nécessaire qu'il soit composé de beaucoup de sons différens: trois, quatre ou cinq notes différentes peuvent souvent suffire à cela. Ainsi, qu'on ne prenne d'abord que trois notes d'une gamme quelconque et de mesure quelconque, et qu'on cherche à faire avec ces trois notes des phrases mélodiques, en observant le rhythme; p.e. le rhythme de quatre mesures:

ERSTE AUFGABE,

welche die Übung zum Zweck hat, Phrasen und Perioden aus fest bestimmten Tönen zu bilden.

Um einen interessanten Gesang zu erfinden, ist es nicht immer nöthig, dass er aus vielen verschiedenen Tönen zusammengesetzt sey: drei, vier, oder fünf verschiedene Noten können oft hiezu ausreichen. Also nehme man anfangs nur drei Töne aus irgend einer beliebigen Tonleiter und Taktart, und suche mit diesen drei Noten melodische Phrasen zu bilden, indem man den Rhythmus beobachtet; z.B. den 4 taktigen Rhythmus, wie im folgenden Beispiele:

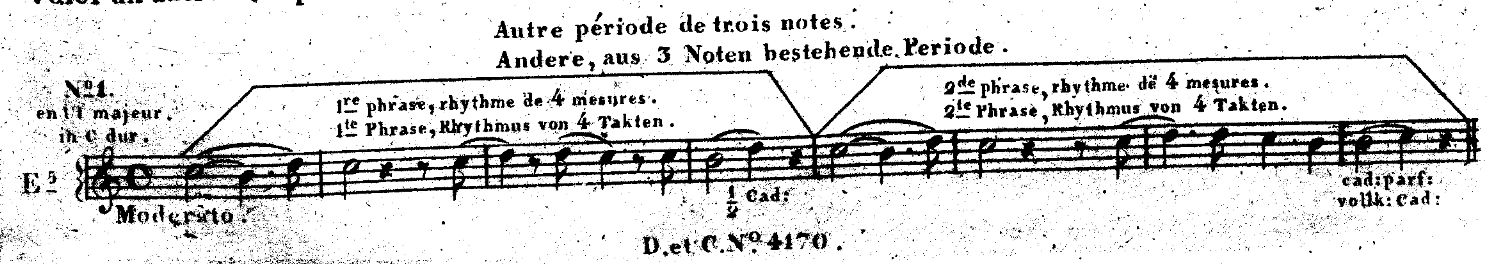


Il faut choisir pour cet effet trois notes qui donnent deux demi-cadences et une cadence parfaite. Les meilleures notes dans chaque gamme sont les suivantes:

Man muss zu diesem Zwecke drei Noten wählen, welche zwei Halbcadenzen und eine vollkommene Cadenz geben können. Die bessten Noten in jeder Tonleiter sind die folgenden:

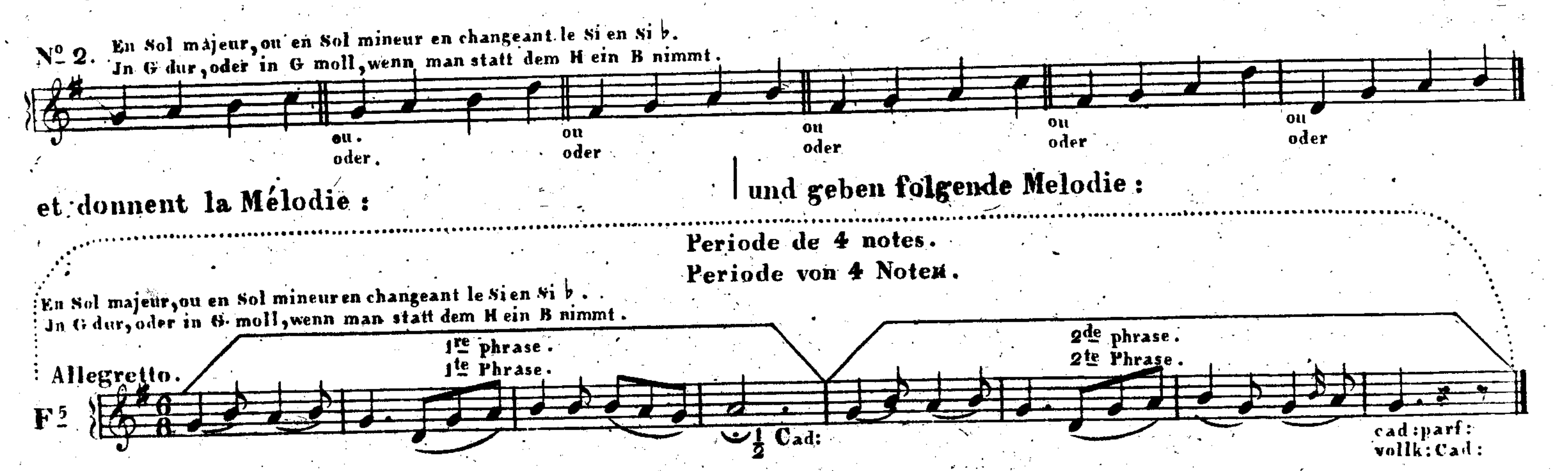
Dans le Nº 1, il y a une demi-cadence à faire sur le *ré* et sur le *mi*, et une cadence parfaite sur l'*ut*. Dans le Nº 2, on a une demi-cadence sur le *si* et sur le *ré*, avec une cadence parfaite sur l'*ut*. Voici un autre exemple:

Jn Nº 1, kann man auf dem *D* und auf dem *E* eine Halbcadenz, und auf dem *C* eine vollkommene machen. Jn Nº 2 hat man eine Halbcadenz auf dem *H* und *D*, nebst der vollkommenen Cadenz auf dem *C*. Hier ist ein anders Beispiel:



On peut s'exercer de la sorte dans tous les tons, dans toutes les mesures et dans tous les mouvemens, en exprimant différens caractères. L'air de trois notes de J. J. Rousseau (voy. K^e pag. 411) peut servir aussi d'exemple. Après cet exercice, on en fait un autre avec quatre notes différentes. Ces quatre notes peuvent être comme il suit :

Man kann sich auf diese Art in allen Tonarten, in allen Taktarten und in allen Tempo's üben, indem man verschiedene Charaktere ausdrückt. Die Arie von 3 Noten des J. J. Rousseau, (siehe K^e Seite 411.) kann als Beispiel dienen. Nach dieser Übung, schreitet man zu den Melodien von 4 verschiedenen Noten. Diese 4 Noten können wie die folgenden seyn :



et donnent la Mélodie :

und geben folgende Melodie :

Après cela on fait la même chose avec cinq, puis avec six, &... notes différentes, sous la direction d'un maître de goût qui soit en état de diriger un élève dans la Mélodie. Il faut faire d'abord tous ces exercices sans accompagnement (c'est-à-dire sans Harmonie), pour mieux habituer les élèves à l'intérêt mélodique, et à ne chercher les moyens d'intéresser qu'avec la seule Mélodie.

Nachdem thut man dasselbe mit 5, dann mit 6 verschiedenen Noten, u.s.w., unter der Leitung eines Lehrers von Geschmack, der fähig ist einen Schüler in der Melodie zu bilden. Anfangs muss man alle diese Übungen ohne Begleitung, (das heisst, ohne Harmonie) machen, um die Schüler mehr an das melodische Jnteresse anzugewöhnen, und um keine andern Reizmittel zu suchen, als die einzig in der Melodie liegenden.

SECONDE PROPOSITION,

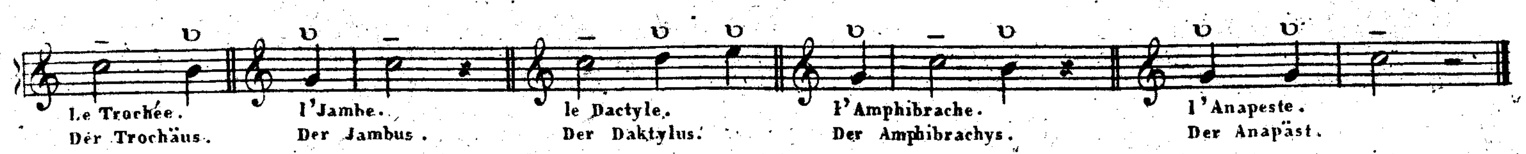
qui a pour but de créer des phrases et des périodes mélodiques avec un seul dessin prescrit.

Ce dessin peut être de deux, trois, quatre, cinq ou six notes de la même valeur, ou de valeurs différentes. Parmi ces dessins il y en a qu'on peut appeler *Pieds mélodiques*, parce qu'ils ont une grande analogie avec les *pieds poétiques*, et qui sont, comme il suit :

ZWEITE AUFGABE,

mit dem Zweck, aus einem einzigen vorgeschriebenen (oder aufgegebenen) Umriss, melodische Phrasen und Perioden zu erschaffen.

Dieser Umriss kann aus 2, 3, 4, 5, oder 6 Noten von gleichem, oder von verschiedenem Werthe seyn. Unter diesen Umrissen gibt es welche, die man *melodische Füsse* nennen kann, weil sie eine grosse Ähnlichkeit mit den *Versfüssen in der Dichtkunst* haben, und welche wie folgt, anzunehmen sind :



Ces pieds mélodiques peuvent être variés à l'infini, et par les différentes mesures, et par les différentes valeurs des notes, et enfin par les différentes

Diese melodischen Füsse können ins Unendliche varirt werden, und zwar durch die verschiedenen Taktarten, den verschiedenen Notenwerth, und endlich durch die

manières de les broder : ce qui fournit une quantité innombrable de dessins mélodiques . Nous donnerons d'abord ici une table sur ces différens pieds, qui pourra servir à cette seconde proposition :

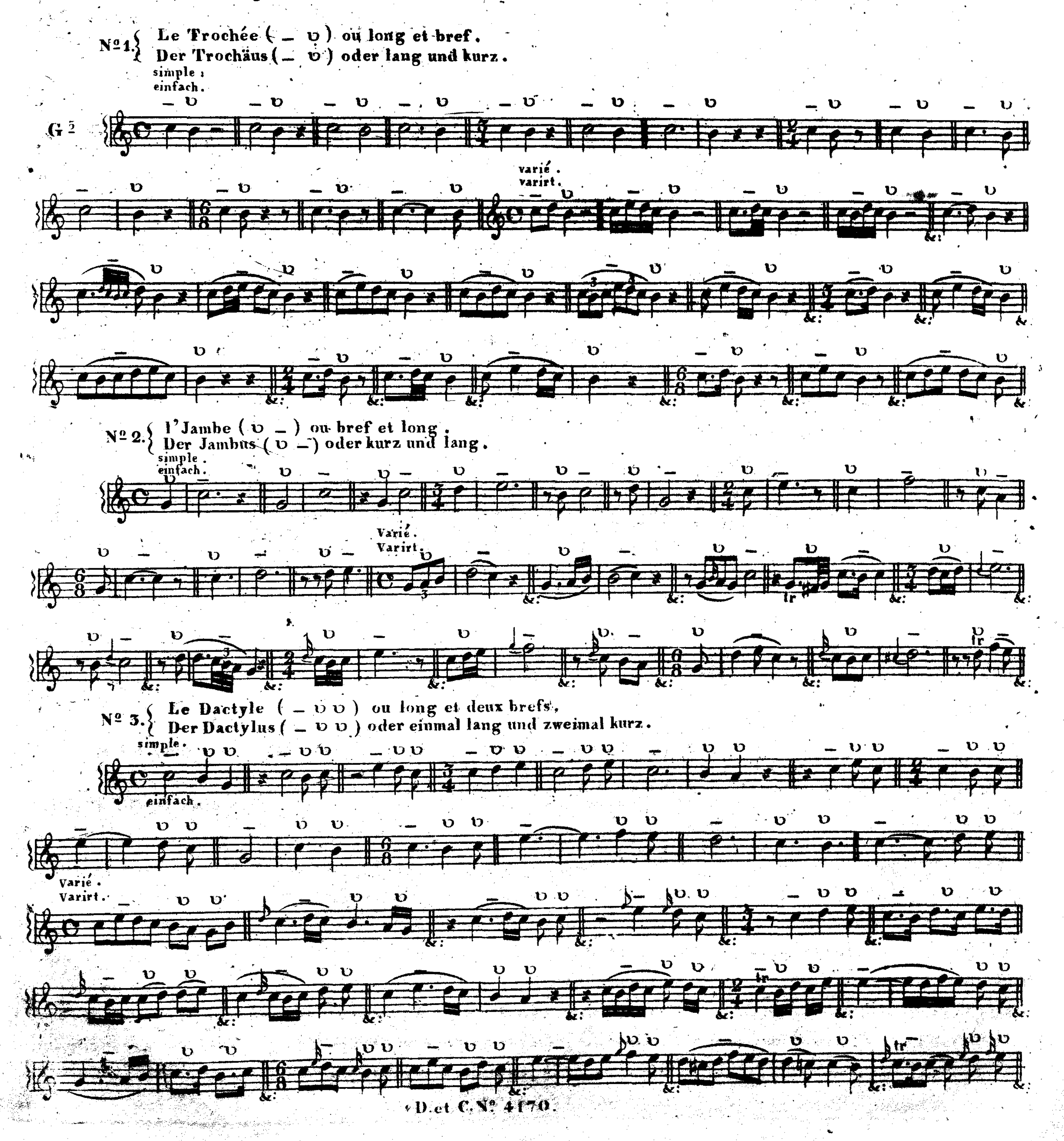
verschiedenen Verzierungsarten, was eine unzählbare Menge von melodischen Umrissen liefert . Wir geben gleich hier eine Tabelle dieser verschiedenen Füsse, welche zu dieser Aufgabe dienlich seyn kann :

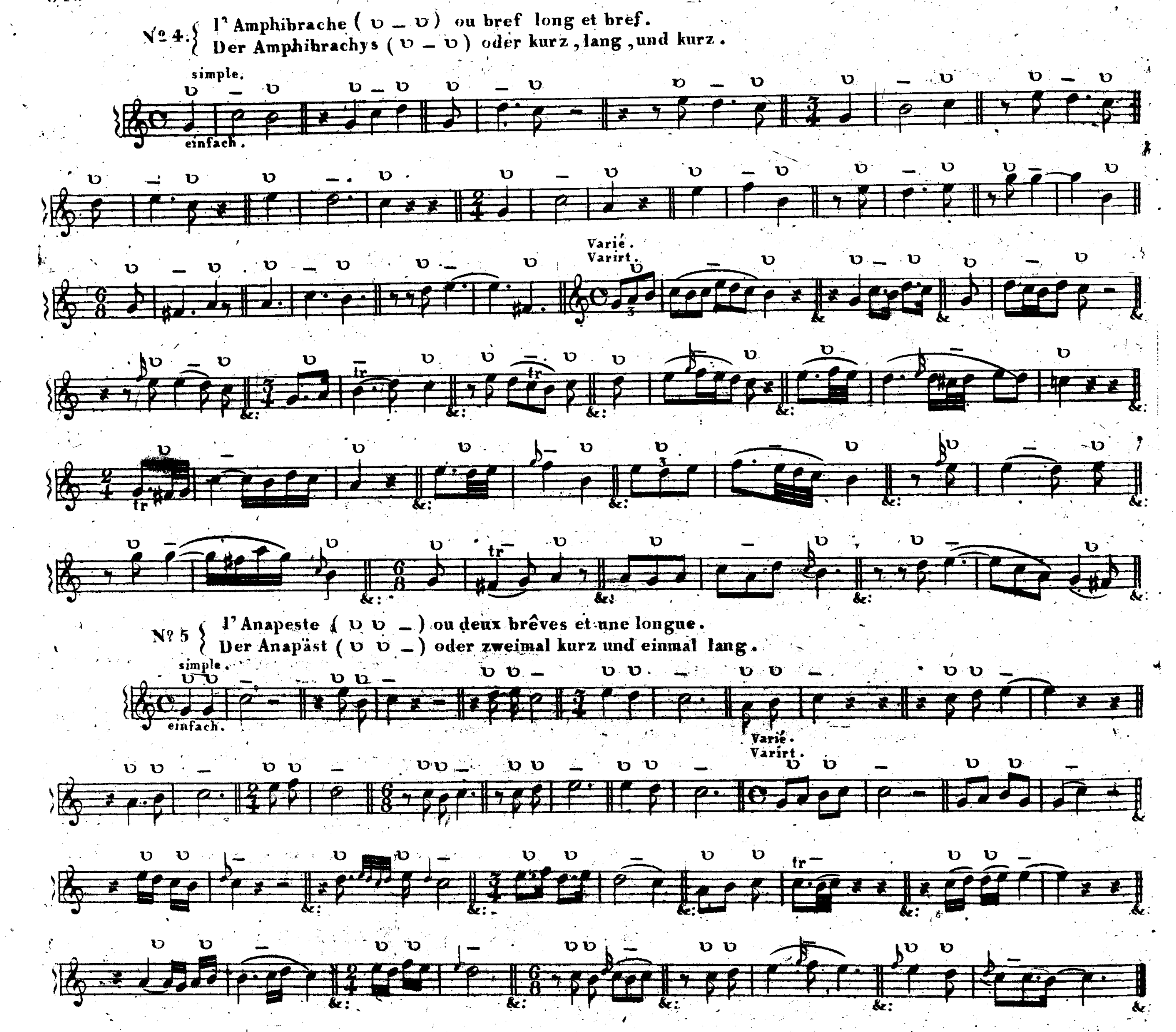
TABLE

des pieds mélodiques , simples et variés , dans les mesures les plus usitées .

TABELLE

der einfachen und varirten melodischen Füsse in den gebräuchlichsten Taktarten .





OBSERVATIONS SUR CETTE TABLE.

Cette Table n'est d'aucune importance en elle-même ; mais lorsqu'on considère, 1° que tous ces pieds (ou dessins mélodiques) qu'elle contient sont variables à l'infini ; et 2° qu'avec chacune de ces variations un compositeur habile est en état de créer une Mélodie intéressante ; c'est alors que cette Table mérite qu'on l'étudie, et qu'on cherche à la varier de cinquante autres manières différentes, en y changeant souvent les notes des pieds simples.

BEMERKUNGEN ÜBER DIESE TABELLE.

Diese Tabelle ist, an sich, von keiner Wichtigkeit ; aber wenn man erwägt, 1tens, dass alle diese Füsse, oder melodischen Umrisse, welche sie enthält, ins Unendliche varirt werden können ; und 2tens, dass mit jeder von diesen Variationen ein gewandter Compositeur im Stande ist, eine interessante Melodie zu bilden ; dann verdient diese Tabelle, dass man sie studire, und dass man sich die Mühe gebe, sie noch auf fünfzig andere verschiedene Arten zu verändern, indem man oft dabei nur die Noten der einfachen Füsse zu verändern braucht.

Ce travail deviendra encore plus utile à ceux qui veulent se livrer à la Musique vocale, s'ils le font avec des mots qui ont un de ces cinq pieds.

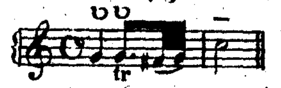
Noch nützlicher wird diese Arbeit denjenigen, welche sich der Vocal = Musik widmen, wenn sie dazu noch (Text=) Worte beifügen, welche in einer von diesen 5 Fussgattungen (Versmassen) geschrieben sind.

55. Anmerkung des Übersetzers. Man könnte manche grosse Instrumentalcompositionen aus diesem Gesichtspunkte zergliedern. So, z. B. wäre in Beethovens wahrhaft grosser 7ter Sinfonie (in A dur) die Introduction als in schweren *Spondäen* – – geschrieben anzunehmen. Das erste Allegro mit seiner daktylischen allgemein durchgeführten Figur: bildet gewissermassen den musikalischen Hexameter. Das Andante: ist aus schweren *Dactylen* und *Spondäen* gebildet. Und dieselbe Versart kann man dem Finale: zuschreiben. Nicht unwahrscheinlich ist es, dass Beethoven, als er (in den Jahren 1813 – 1814) diese Sinfonie begeistert ausarbeitete, wirklich an die Formen des Heldengedichts gedacht, und dieselben in seinem musikalischen Epos mit Absicht angewendet haben mag. In den meisten seiner Compositionen liegt, abgesehen von deren musikalischen Werthe, ein tiefer Sinn, dessen Aufschluss dieselben allerdings noch weit höher stellen würde.

Revenons à notre seconde proposition. Il s'agit ici de faire des phrases et des périodes mélodiques bien rhythmées avec un seul dessin, ou avec un seul des cinq pieds indiqués (principalement variés), ou avec un dessin proposé, choisi ou donné, comme *Haydn* a fait dans sa Mélodie (voyez H); avec un seul dessin exposé dans les deux premières mesures de cette Mélodie; car, c'est encore ici qu'il faut citer *Haydn* de préférence à tout autre. Prenons d'abord le dessin suivant:

qui doit servir à faire la Melodie suivante:

Kehren wir zu unserer zweiten Aufgabe zurück. Es handelt sich hier darum, melodische, wohl rhythmisirte Phrasen und Perioden aus einem einzigen Umriss zu bilden, oder aus einer von den angezeigten 5 Versarten (Füssen), und zwar vorzüglich aus den varirten; oder auch aus einem vorher bestimmten, entweder selbst gewählten oder aufgegebenen Umriss; so wie *Haydn* seine Melodie (siehe das Beispiel H) aus einem einzigen Umriss, den er in den 2 ersten Takten aufstellt, gebildet hat; denn auch hier muss man *Haydn* vor allen Andern als Muster aufstellen. Nehmen wir nun den folgenden Umriss:



welcher zur Bildung der folgenden Melodie dienen soll:

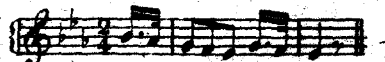
Mélodie faite avec un seul dessin.
Melodie aus einem einzigen Umriss gebildet.

N° 1. Andante. H. Rhythme de 4 mesures. Rhythmus von 4 Takten. Cad. parf. Vollk. Cad. le der. même. selbe. le même. derselbe. de Cad. Cadenz. Cad. parf. Vollk. Cad.

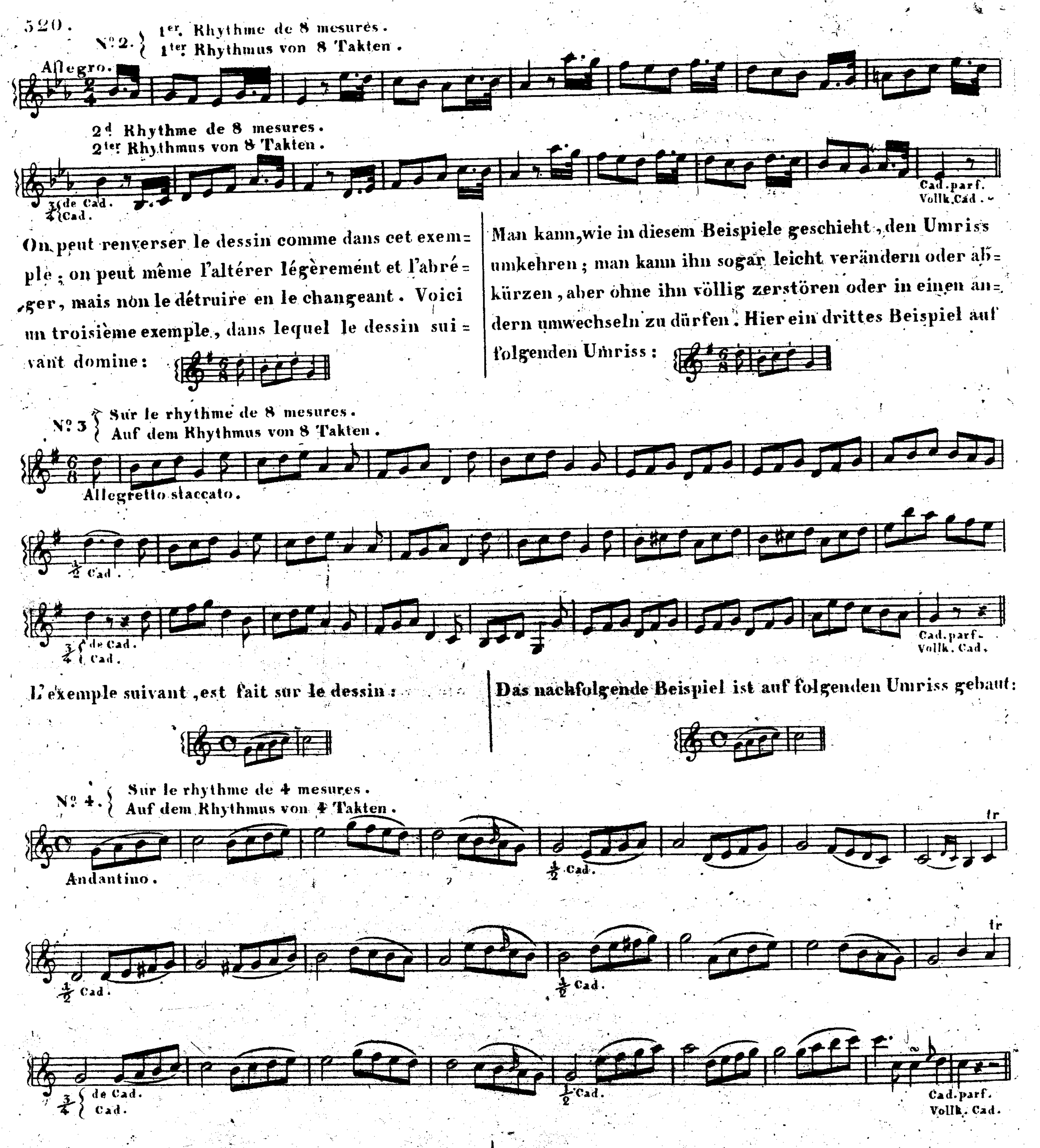
Voici un autre exemple sur le dessin suivant:

dont l'air est:

Hier ein anderes Beispiel auf folgenden Umriss:



woraus die folgende Melodie entstehen kann:



On peut renverser le dessin comme dans cet exemple; on peut même l'altérer légèrement et l'abréger, mais non le détruire en le changeant. Voici un troisième exemple, dans lequel le dessin suivant domine:

Man kann, wie in diesem Beispiele geschieht, den Umriss umkehren; man kann ihn sogar leicht verändern oder abkürzen, aber ohne ihn völlig zerstören oder in einen andern umwechseln zu dürfen. Hier ein drittes Beispiel auf folgenden Umriss:

L'exemple suivant, est fait sur le dessin:

Das nachfolgende Beispiel ist auf folgenden Umriss gebaut:

Enfin, il n'y a pas un dessin un peu chantant (et il en existe une quantité innombrable) qui ne soit susceptible de donner lieu à de pareils phrases, périodes, thêmes ou motifs. Quelle richesse mélodique! Haydn a des milliers de motifs plus heureux les uns que les autres puisés à cette source intarissable.

Kurz, es gibt keinen, nur einigermassen melodiösen Umriss (und deren gibt es eine unzählige Menge) welcher nicht geeignet wäre solche Phrasen, Perioden, Themas und Motive zu bilden. Welch melodischer Reichthum! Haydn hat tausende solcher Motive, wovon eines gelungener als das andere, aus dieser unversiegbaren Quelle geschöpft.

Ainsi, il y a de quoi s'exercer par-là des années entières, et créer une quantité de motifs neufs, et de phrases et de périodes intéressantes.

Also gibt es hier Stoff sich Jahrelang zu üben, und eine Menge neuer Motive, Phrasen, und interessanter Perioden zu erfinden.

---

56. Anmerkung des Übersetzers. Man sehe hierüber Seite 56, &..., in meiner Fantasie-Schule, (welche ich übrigens zu einer Zeit schrieb, als mir die Existenz des gegenwärtig übersetzten Werkes noch völlig unbekannt war,) wo gezeigt wird, wie aus *jedem*, selbst dem einfachsten Motif, (und bestünde es nur aus 2 Tönen,) alle Arten von Themas, zu *jeder* Compositions-Gattung entwickelt werden können.

TROISIÈME PROPOSITION,

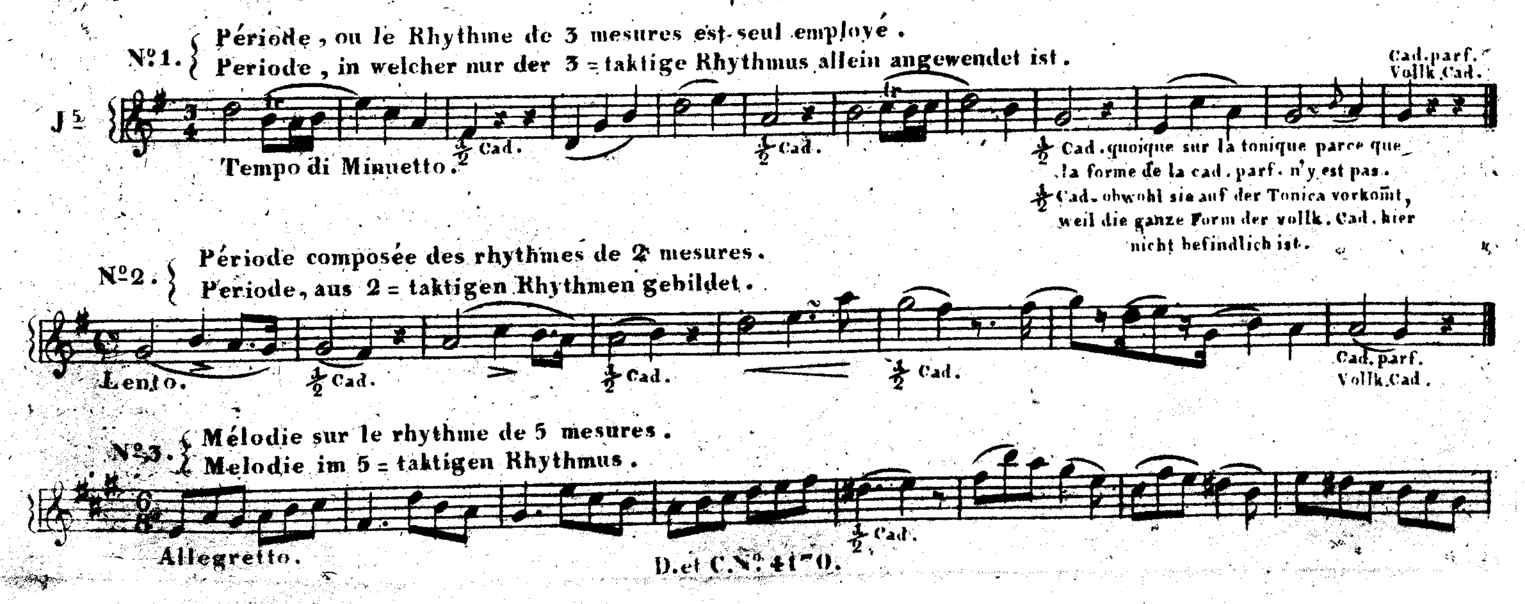
qui a pour but de s'exercer avec les différens rhythmes.

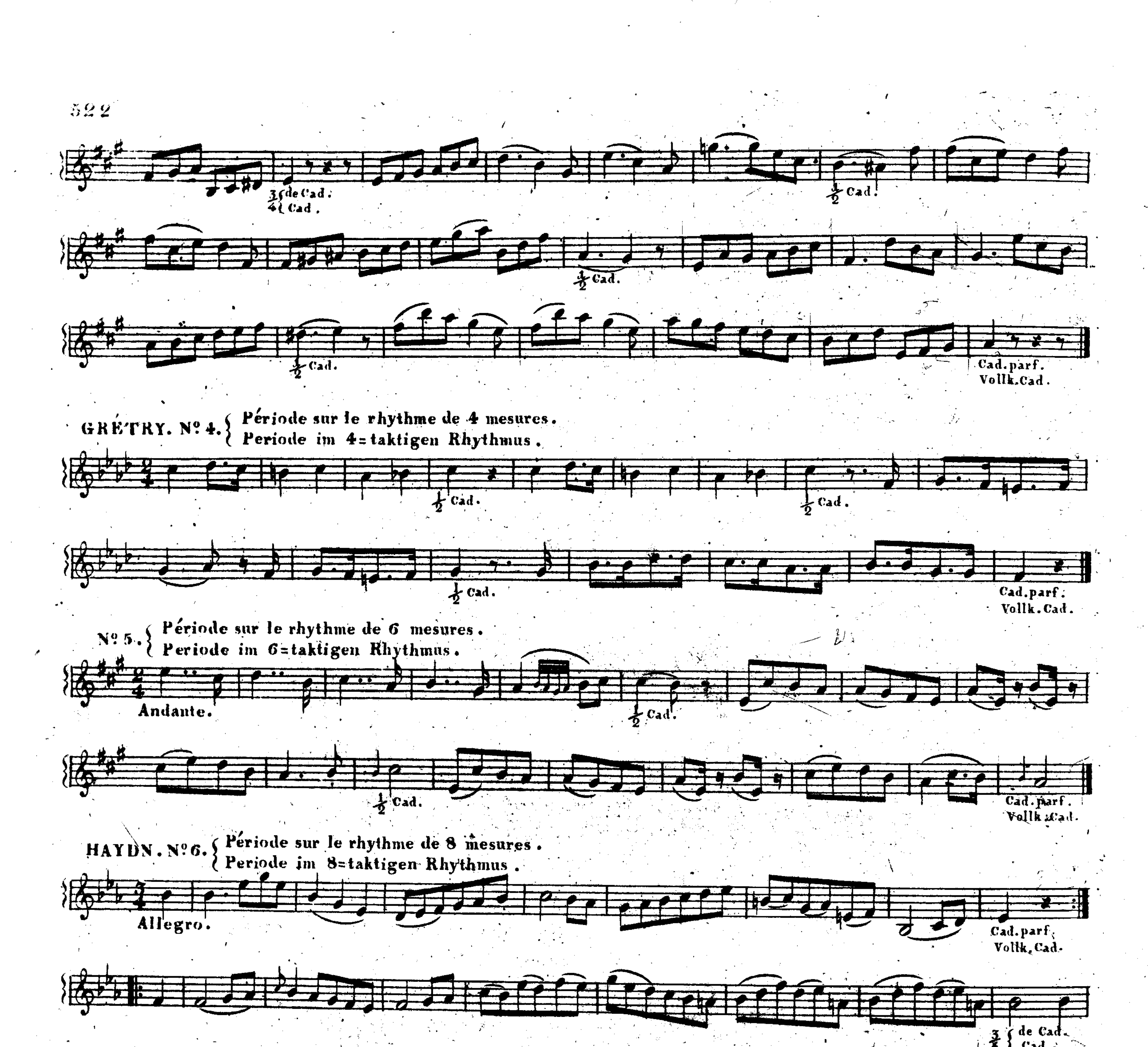
On a vu dans le courant de cet ouvrage de quelle importance le rhythme est dans la Mélodie. Ainsi, pour le bien connaître, il faut s'y exercer, c'est-à-dire, faire des phrases et des périodes dans tous les rhythmes possibles. Ces exercices seront, dans tous les mouvemens et dans toutes les mesures: 1º sur le rhythme de deux mesures; 2º de trois; 3º de quatre; 4º de cinq. Là il faut employer les moyens de faire d'un rhythme de quatre un rhythme de cinq, comme nous l'avons dit. 5º De six, divisible en deux ou trois parties égales. 6º de huit, divisible en deux ou quatre parties égales. Chaque morceau ne sera d'abord composé que d'un seul rhythme. Après ces exercices, on en fera d'autres où l'on réunira deux, puis trois, puis quatre, puis enfin tous ces rhythmes dans un seul morceau de Mélodie. Par ce travail on connaîtra la nature de chacun de ces rhythmes, son caractère, sa force, son originalité, &... Nous donnerons ici quelques exemples sur cette proposition.

DRITTE AUFGABE,

welche die Übungen in den verschiedenen Rhythmen bezweckt.

Man hat im Laufe dieser Abhandlung gesehen, von welcher Wichtigkeit der Rhythmus in der Melodie ist. Um sich also mit ihm wohl vertraut zu machen, muss man sich in ihm sehr üben, das heisst, Phrasen und Perioden in allen möglichen Gattungen des Rhythmus machen. Diese Übungen sind, in allen Tempo's und Taktarten: 1tens im Rhythmus von 2 Takten, 2tens jenem von drei; 3tens jenem von vier, 4tens jenem von fünf. Jn diesem letzten Falle muss man die Mittel anwenden lernen, um aus einem 4-taktigen Rhythmus einen 5-taktigen zu bilden, wie wir gezeigt haben. 5tens Jenen von 6 Takten, die in zwei gleiche Theile eintheilbar sind, 6tens jenen von 8 Takten, in 2, oder 4 gleiche Theile abtheilbar. Nach diesen Übungen sind andere zu machen, in welchen man 2, dann 3, dann 4, und endlich alle diese Rhythmen in ein einzelnes Tonstück zusammen vereinigt. Durch diese Ausarbeitungen wird man die Natur, das Charakteristische, die Kraft, die Originalität, &..., jedes Rhythmus kennen lernen. Wir geben hier zu dieser Aufgabe einige Beispiele:





Un exemple excellent sur les mélanges de ces différens rhythmes, est l'air de Paisiello (voyez, X.). En s'exerçant avec tous ces rhythmes on s'accoutume en même tems à bien placer les cadences mélodiques sans lesquelles on ne peut sentir si un rhythme est fini ou non; car ces deux objets sont inséparables. La quantité des cadences dans un morceau est par conséquent égale à la quantité des rhythmes.

Ein vortreffliches Beispiel über das Vermischen dieser verschiedenen Rhythmen ist das früher angeführte Gesangstück von Paesiello, (man sehe X.). Indem man sich in allen diesen Rhythmen übt, gewöhnt man sich zugleich an, die melodischen Cadenzen an die gehörigen Orte zu setzen, ohne welche man nicht fühlen kann, ob ein Rhythmus geschlossen ist oder nicht; denn diese zwei Gegenstände sind unzertrennlich. Die Anzahl der Cadenzen in einem Tonstücke ist demnach der Anzahl der Rhythmen gleich.

QUATRIÈME PROPOSITION,

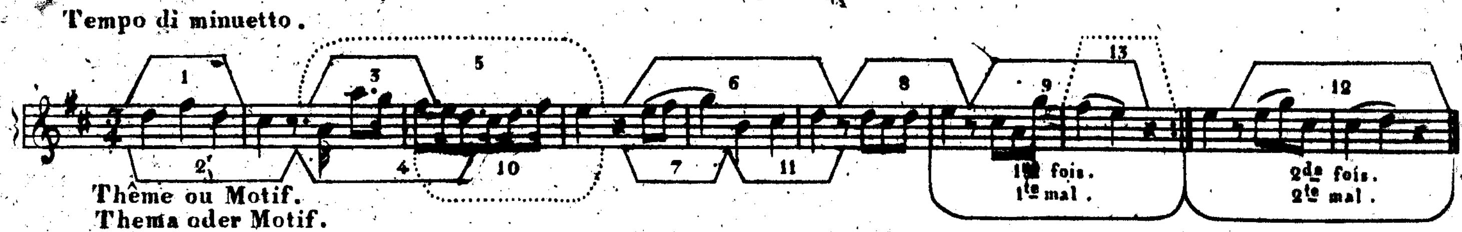
qui a pour but de développer un motif (comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, page 503) et de faire avec la matière qui en résulte des phrases et des périodes mélodiques bien rhythmées.

C'est un double exercice, dont l'un est 1º de créer des marches mélodiques; 2º de faire avec un ou deux dessins (provenant de ce développement) des périodes régulières. Pour cet objet, on prend un motif connu, ou bien on en invente un. Voici un thême divisé en différens petits et grands dessins, indiqués par des chiffres et des lignes brisées ou pointées:

VIERTE AUFGABE,

welche zum Zweck hat, ein Motif zu entwickeln, (wie wir es im vorhergehenden Kapitel, Seite 503 angezeigt haben,) und mittelst des daraus entstandenen Stoffes melodische, wohlrhythmisirte Phrasen und Perioden zu bilden.

Dieses gibt eine doppelte Übung, wovon die erste besteht: 1tens melodische Fortschreitungen zu erfinden; 2tens aus einem oder zweien (aus diesen Entwicklungen entstandenen) Umrissen regelmässige Perioden zu bilden. Zu diesem Zwecke nimmt man irgend ein bekanntes, oder auch ein selbst erfundenes Motif. Hier folgt ein Thema, welches in verschiedene kleine und grosse Umrisse eingetheilt ist, die durch Ziffern, Linien und Punkte angezeigt werden:

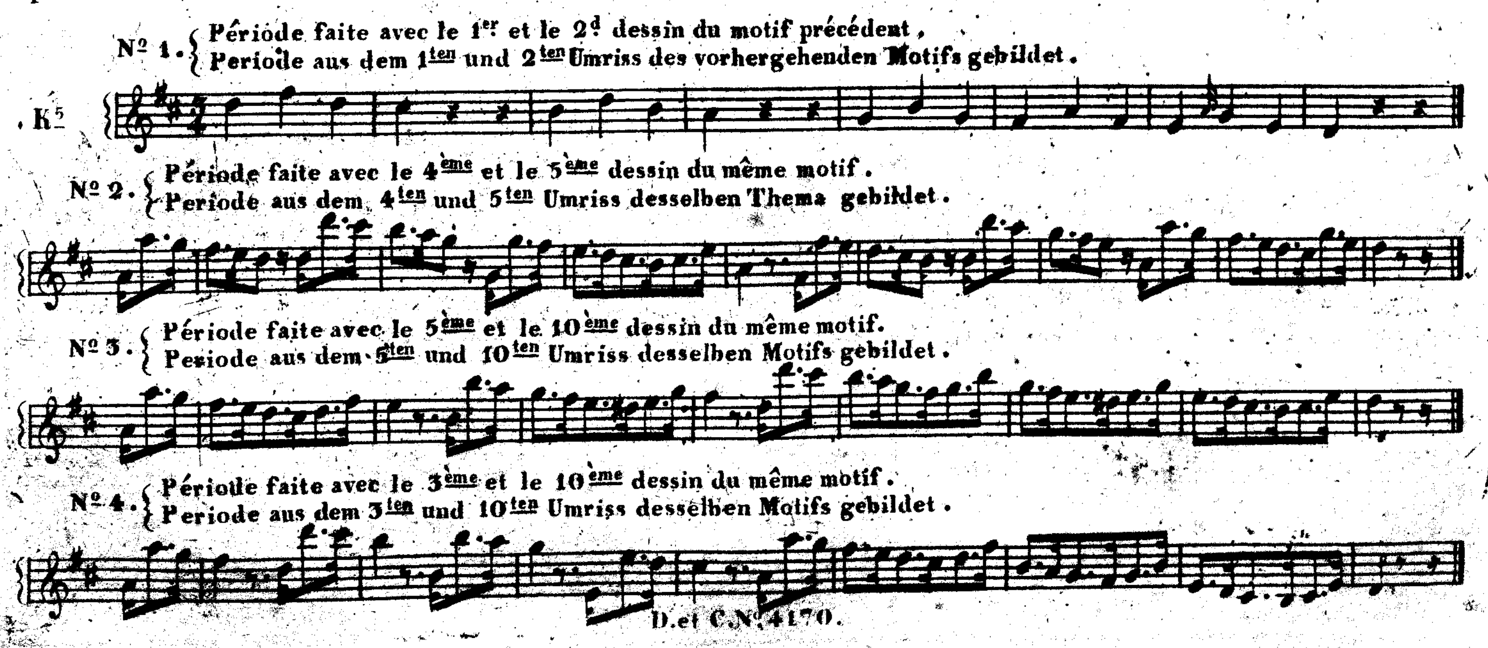


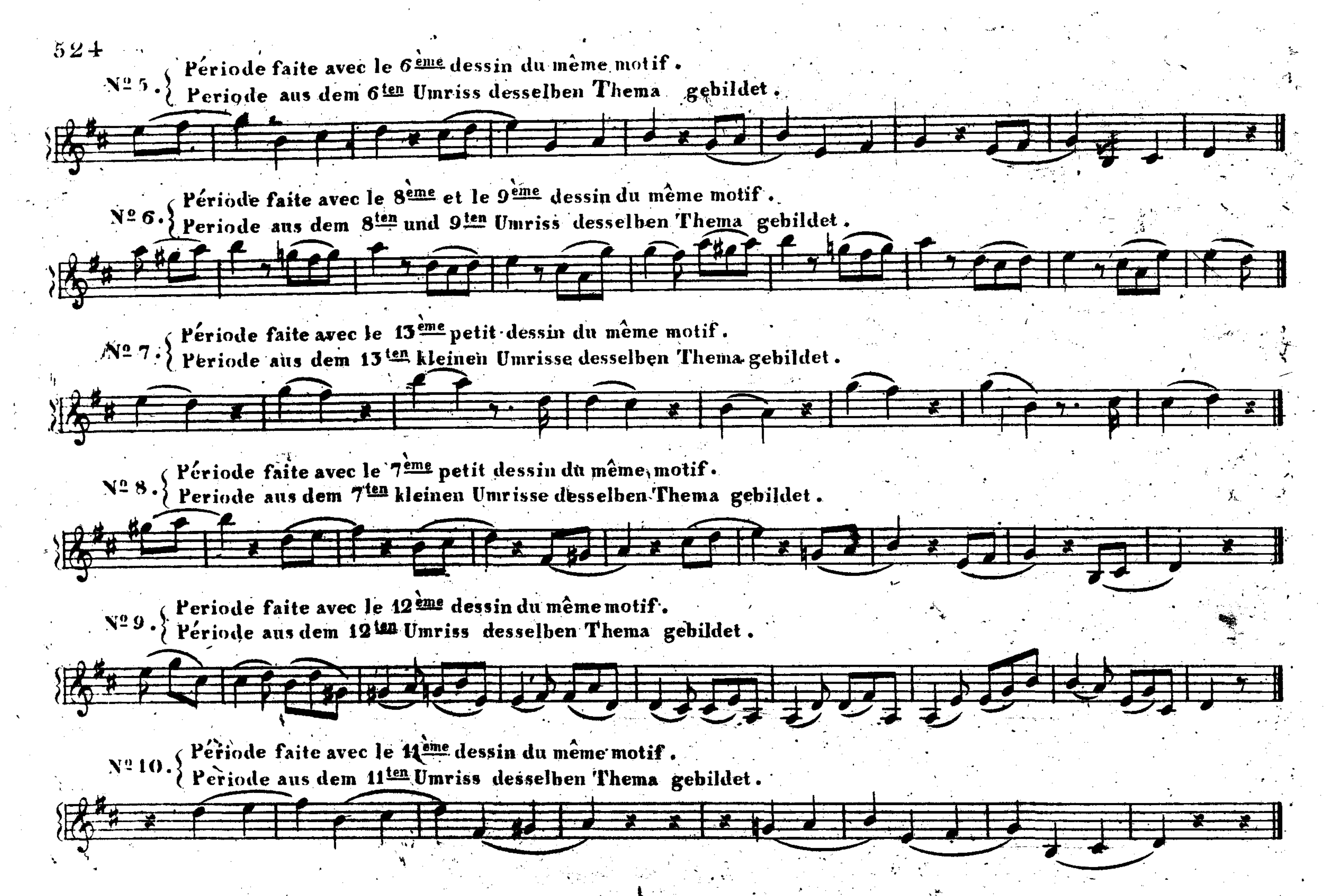
Voilà treize dessins différens que ce motif donne. Après avoir composé avec eux des marches mélodiques, (comme nous l'avons indiqué plus haut), on construira avec un ou avec deux de ces mêmes dessins une période; puis une autre avec un ou deux autres de ces dessins, &c., &c.

Voici dix périodes différentes, provenant de ce thême, qui peuvent servir d'exemple à cette proposition:

Da sind nun 13 verschiedene Umrisse, welche dieses Thema darbiethet. Nachdem man aus denselben, (nach der von uns oben angezeigten Weise) die melodischen Fortschreitungen entwickelt und durchgeführt hat, so bildet man aus einem oder zweien dieser selben Umrisse eine Periode; hierauf aus einem oder zwei andern Umrissen wieder eine zweite; &c., &c.

Hier folgen 10 verschiedene, aus diesem Thema entnommene Perioden, welche als Beispiel zu dieser Aufgabe dienen können:





Ces dix périodes prennent leur source dans un seul motif, et on en trouverait encore bien davantage, si l'on se donnait la peine de les chercher. Elles peuvent s'enchaîner et se suivre de toutes les manières possibles, et donnent autant de morceaux de Musique complets, développés, variés, et d'une unité parfaite, parce qu'elles sont tirées de la même source, nous les réunirons, précédées du thème, dans le morceau suivant:

Diese 10 Perioden haben alle ihre Quelle aus dem einzigen Motif, und man fände deren noch weit mehr, wenn man sich die Mühe gäbe sie zu suchen. Sie können auf alle möglichen Arten sich verketten und einander nachfolgen, und geben also Stoff zu eben so vielen vollständigen, entwickelten, varirten und in vollkommener Einheit gebildeten Musikstücken, weil sie alle aus einer und derselben Quelle geschöpft sind; wir werden sie, nach vorangehendem Thema, in folgendem Tonstücke vereinigen.

Thème avec les 10 périodes qui en dérivent, le tout formant un morceau complet.

Thema mit den 10, davon abgeleiteten Perioden, welche zusammen ein vollständiges Musikstück bilden.





Changez l'ordre des périodes de ce morceau, de quelque manière que ce soit, et vous aurez toujours un morceau de la même liaison, du même intérêt et de la même unité : propriété remarquable dans la Musique qui ne peut avoir lieu ni dans la poésie ni dans l' éloquence.

On peut aussi avec cet exercice moduler dans les tons relatifs, ce qui ajouterait à la variété. Ainsi, au lieu de rester dans le ton de *ré* majeur, on aurait pu terminer une de ces périodes en *si* mineur, une autre en *sol* majeur, une troisième en *la* majeur, une quatrième en *mi* mineur, &...

Cette quatrième proposition se recommande assez d'elle-même par l'évidence et l'utilité dont elle est susceptible, et par le grand parti qu'on en peut tirer. Il est encore à remarquer que ce travail peut s'entreprendre avec presque tous les motifs un peu chantans.

CINQUIÈME PROPOSITION,

qui a pour but de faire des morceaux mélodiques, en modulant d'abord dans quelques tons et ensuite dans tous les tons relatifs.

On se rappellera ici ce que nous avons dit sur ces modulations dans l'*Introduction*, où nous avons donné deux exemples sous ce rapport. C'est dans ce genre qu'il faut ici s'exercer. Ces modulations doivent se faire sans accompagnement (c'est-à-dire sans harmonie); car, quand elles sont bien faites, le chant doit se passer à la rigueur de l'harmonie, et c'est à quoi il faut ici aboutir. On marchera de périodes en périodes, et on terminera dans le ton primitif.

Il y a deux manières de moduler: 1º Chaque période depuis son commencement jusqu'à sa terminaison reste dans un seul ton, et l'on ne change de ton qu'au commencement de la période suivante, qu'elle garde jusqu'à la nouvelle période. 2º on commence la période dans un ton et on la termine dans un autre. Dans le premier cas (si on veut employer tous les tons relatifs,) les périodes peuvent s'enchaîner de la manière suivante :

Man verwechsle die Ordnung der Perioden in diesem Stücke, nach jeder beliebigen Art, und immer wird man ein Tonstück von derselben Verbindung, demselben Interesse, und derselben Einheit erhalten : eine merkwürdige Eigenschaft in der Musik, welche weder in der Dicht- noch in der Rede-Kunst statt haben kann.

In derselben Übungsweise kann man auch in die verwandten Tonarten moduliren, was zur Abwechslung beitragen würde. So hätte man, anstatt in *D dur* zu bleiben, eine dieser Perioden in *H moll*, eine andere in *G dur*, eine dritte in *A dur*, eine vierte in *E moll*, &: schliessen können, &...

Diese vierte Aufgabe empfiehlt sich selber hinreichend, durch die Augenscheinlichkeit und Nützlichkeit deren sie fähig ist, und durch den grossen Vortheil, den man davon ziehen kann. Es ist noch zu bemerken, dass diese Arbeit fast mit allen, nur einigermassen singbaren Motiven unternommen werden kann.

FÜNFTE AUFGABE,

welche den Zweck hat, melodische Tonstücke hervorzubringen, indem man anfangs in einige, und sodann in alle verwandte Tonarten modulirt.

Man wird sich hier dessen errinnern, was wir in der *Einleitung* über diese Modulationen gesagt haben, wo in dieser Hinsicht zwei Beispiele aufgestellt worden sind. In dieser Gattung ist hier nun sich zu üben. Diese Modulationen müssen ohne Begleitung, (das heisst ohne Harmonie) gemacht werden; denn, wenn sie so gut sind, wie sie hier seyn sollen, so muss der Gesang die Strenge der Harmonie gar nicht nöthig haben; und das ists, was hier bezweckt werden muss. Man schreitet von Perioden zu Perioden, und schliesst in der Grundtonart.

Es gibt zwei Arten zu moduliren : 1tens Jede Periode bleibt, von ihrem Anfang bis zu ihrem Schlusse in einer einzigen Tonart, und man wechselt diese erst zu Anfang der nächsten Periode, welche dann wieder bis zur neuen Periode in ihrer Tonart bleibt. 2tens Man fängt eine Periode in einer Tonart an, und endet dieselbe in einer andern. In dem ersten Falle, (wenn man da alle verwandten Tonarten anwenden will,) können die Perioden auf folgende Art verbunden werden :

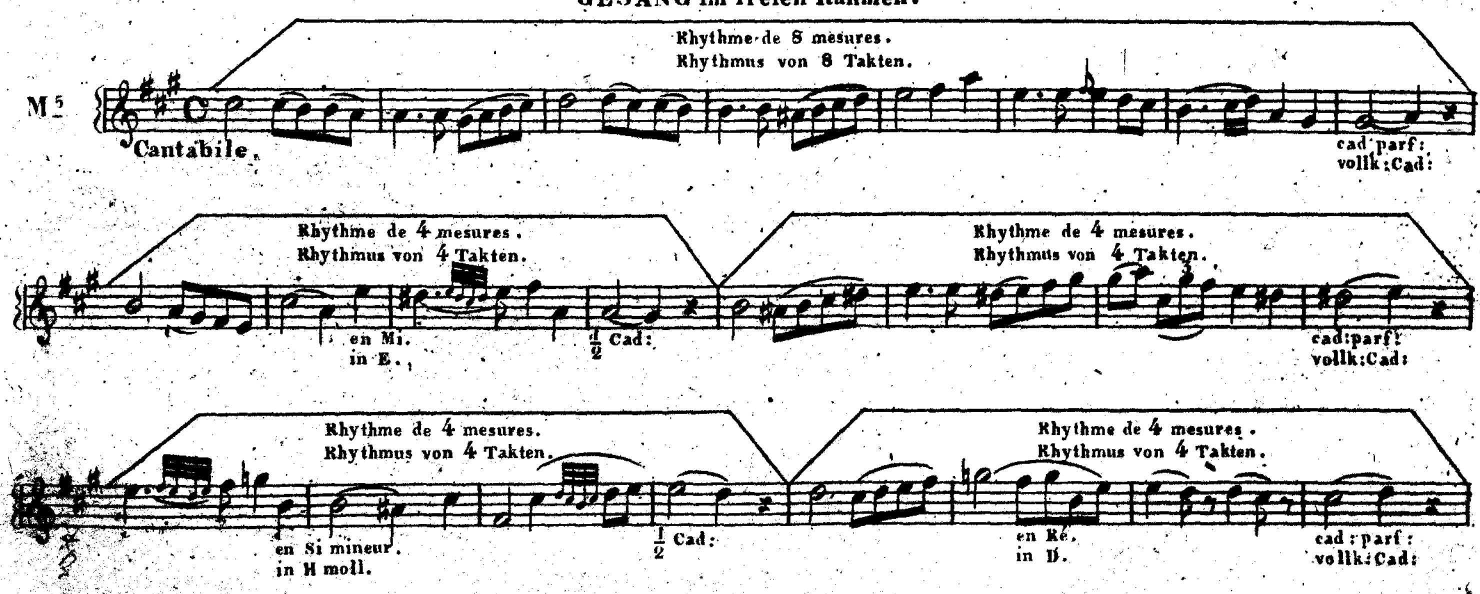
A) *dans un ton majeur.*	B) *dans un ton mineur.*
1ère période en *ut majeur.*	1ère période en *la mineur.*
2ème période en *la mineur.*	2ème période en *ut majeur.*
3ème période en *mi mineur.*	3ème période en *fa majeur.*
4ème période en *ut majeur.*	4ème période en *ré mineur.*
5ème période en *fa majeur.*	5ème période en *sol majeur.*
6ème période en *ré mineur.*	6ème période en *mi mineur.*
7ème période en *sol majeur.*	7ème période en *la mineur.*
8ème période en *ut majeur.*	

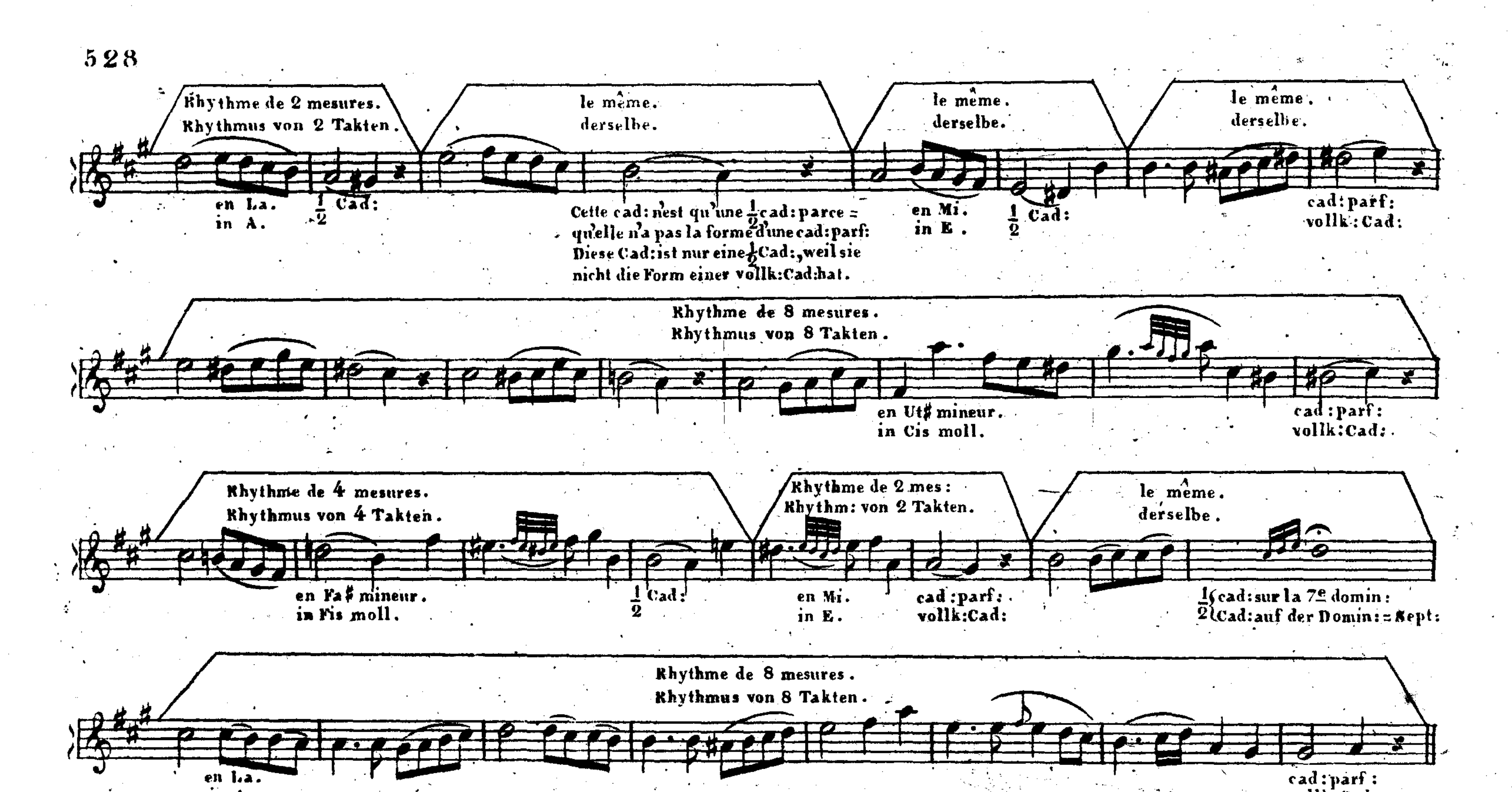
Dans le second cas qui est plus piquant, plus neuf, plus intéressant, et qui exige plus de finesse, on commence une période dans un ton relatif, et on la finit dans un autre ton relatif. Le ton commençant peut être, 1º celui qui a terminé la période précédente, ou bien 2º un autre ton relatif. Si la période a, p.e., deux phrases (ou deux membres), la première de ces phrases peut faire une demi-cadence ou dans le ton avec lequel elle a commencé, ou dans le ton avec lequel la période doit se terminer; et par conséquent, dans lequel la seconde phrase se fera. Un troisième moyen de moduler a lieu lorsqu'on emploie les deux cas précédens ensemble, c'est-à-dire, tantôt l'un, tantôt l'autre. Voici un exemple des modulations purement mélodiques dans tous les tons relatifs:

A) *in einer Dur-Tonart.*	B) *in einer Moll-Tonart.*
1te Periode in *C dur.*	1te Periode in *A moll.*
2te Periode in *A moll.*	2te Periode in *C dur.*
3te Periode in *E moll.*	3te Periode in *F dur.*
4te Periode in *C dur.*	4te Periode in *D moll.*
5te Periode in *F dur.*	5te Periode in *G dur.*
6te Periode in *D moll.*	6te Periode in *E moll.*
7te Periode in *G dur.*	7te Periode in *A moll.*
8te Periode in *C dur.*	

In dem zweiten, interessantern und geistreicheren Falle, und wo mehr Feinheit erfordert wird, fängt man eine Periode in einer verwandten Tonart an, und endet sie in einer andern verwandten. Die beginnende Tonart kann seyn, 1tens jene, mit welcher die vorhergehende Periode beschlossen wurde, oder auch 2tens eine andere verwandte Tonart. Wenn z.B., die Periode zwei Phrasen (oder zwei Glieder) hat, so kann die erste dieser Phrasen eine Halbcadenz entweder in der Tonart, mit welcher sie anfing, oder in jener, mit welcher die Periode enden soll, (folglich in welcher auch die zweite Phrase seyn soll,) anwenden. Ein drittes Modulations-Mittel findet statt, wenn man beide vorher besprochenen Fälle zugleich anwendet, das heisst, bald den einen, bald den andern. Hier ist ein Beispiel von blos melodischen Modulationen in alle verwandten Tonarten:

AIR dans la coupe libre.
GESANG im freien Rahmen.





Ce morceau étant en *la* majeur, ses tons relatifs sont par conséquent : 1° *la* majeur ; 2° *si* mineur ; 3° *ut* dièse mineur ; 4° *ré* majeur ; 5° *mi* majeur ; 6° *fa* dièse mineur.

Il faut observer que *si* mineur et *ut* dièse mineur ne sont relatifs que par rapport à *la* majeur. De même *ut* dièse mineur et *ré* majeur, comme *ré* majeur et *mi* majeur ne le sont pas entr'eux. Ainsi, en modulant, on ne peut aller immédiatement (1°) de *si* mineur en *ut* dièse mineur ; (2°) d'*ut* dièse mineur en *ré* majeur ; (3°) de *ré* majeur en *mi* majeur, sans exposer la Mélodie à des duretés sous ce rapport. Mais on peut faire ces trois modulations en passant par un ton intermédiaire qui les lie d'une manière naturelle. Par exemple : 1° de *si* mineur par *fa* dièse mineur en *ut* dièse mineur, où *si* et *fa* dièse sont relatifs, et où *fa* dièse et *ut* dièse le sont de même. 2° D'*ut* dièse mineur par *fa* dièse mineur, ou par *la* majeur en *ré*, parce que *ut* dièse et *fa* dièse, *ut* dièse et *la*, *fa* dièse et *ré*, *la* et *ré* sont relatifs. 3° De *ré* majeur par *si* mineur en *mi* majeur, parce que *ré* et *si* sont relatifs, et que de *si* mineur en

Dieses Tonstück ist in *A dur*, seine verwandten Tonarten sind folglich : 1tens *A dur*, 2tens *H moll*, 3tens *Cis moll* ; 4tens *D dur*, 5tens *E dur*, 6tens *Fis moll*.

Man muss bemerken, dass *H* moll und *Cis* moll nur in Beziehung auf *A* dur mit einander verwandt sind. Eben so *Cis* moll und *D* dur, so wie *D* dur und *E* dur es nicht zu einander sind. Also kann man, im Moduliren, (1tens) nicht unmittelbar von *H* moll nach *Cis* moll gehen, oder, (2tens) von *Cis* moll nach *D* dur, oder (3tens) von *D* dur nach *E* dur, ohne die Melodie in dieser Rücksicht Härten auszusetzen. Aber wohl kann man diese Modulationen anbringen, wenn man durch eine Zwischentonart geht, welche sie natürlich verbindet. Z. B. 1tens von *H* moll über *Fis* moll nach *Cis* moll, da *H* moll und *Fis* moll, so wie *Fis* moll und *Cis* moll mit einander verwandt sind. 2tens Von *Cis* moll über *Fis* moll, oder über *A* dur nach *D* dur, weil *Cis* mit *Fis*, *Cis* mit *A*, *Fis* mit *D*, *A* mit *D*, verwandt sind. 3tens Von *D* dur über *H* moll nach *E* dur, weil wiederum *D* und *H* verwandt sind, und weil man von *H* moll nach *E* dur sehr naturgemäss

mi majeur on peut moduler très naturellement.(*)

La même remarque a aussi lieu dans les tons mineurs où les six tons relatifs ne sont pas toujours relatifs entr'eux, quoiqu'ils le soient par rapport au ton primitif. Les tons relatifs de *la* mineur sont: 1° *la* mineur; 2° *ut* majeur; 3° *ré* mineur; 4° *mi* mineur; 5° *fa* majeur; 6° *sol* majeur. Mais *ré* mineur et *mi* mineur, *mi* mineur et *fa* majeur, *fa* majeur et *sol* majeur, ne sont pas relatifs entr'eux.

Par les mêmes raisons indiquées ci-dessus, il faut moduler dans les tons mineurs: 1° de *ré* mineur par *la* mineur ou par *sol* majeur en *mi* mineur, parce que *ré* et *la*, *la* et *mi*, *sol* et *mi* sont relatifs, et que de *ré* mineur en *sol* majeur on module naturellement. 2° De *mi* mineur par *ut* majeur en *fa* majeur, parce que *mi* et *ut*, *ut* et *fa* sont relatifs. 3° De *fa* majeur par *ré* mineur en *sol* majeur, parce que *fa* et *ré* sont relatifs, et que de *ré* mineur en *sol* majeur, on module naturellement, comme on l'a démontré dans la note précédente.

Ce morceau (M5) est en même tems un exemple d'une Mélodie dans la *coupe libre* qu'on pourrait quelquefois employer avec succès, particulièrement au théâtre, où l'on ne saurait trop varier les coupes mélodiques, attendu que les coupes ordinaires s'y épuisent facilement par les répétitions continuelles.

Ces modulations avec les tons relatifs prises mélodiquement, sont les meilleures; toutes les autres ne valent rien sans le secours de l'harmonie.

SIXIÈME PROPOSITION,

qui a pour but l'art de s'exercer dans les périodes mélodiques.

Il s'agit ici, 1° d'accourcir une période; 2° de l'allonger à volonté;

(*) La raison en est que le ton de SI est la dominante de MI, et quoique le SI majeur soit plus relatif, il n'en est pas moins vrai, par rapport à cela, que la nature les a liès d'une manière plus intime que les autres tons qui différent de deux accidens. Ainsi, harmoniquement parlant, après l'accord parfait de SI mineur, l'accord de septième (SI, RÉ diese, FA dièse, LA), que la Mélodie peut faire sentir, on a bien annoncé la gamme de MI majeur, particulièrement lorsque le ton primitif (ici LA majeur) résonne encore dans notre oreille.

moduliren kann. (*)

Dieselbe Bemerkung findet auch bei den *Moll*-Tonarten statt, wo die 6 verwandten Tonarten nicht immer auch gegenseitig unter einander verwandt sind, obwohl in Rücksicht auf die Haupttonart die Verwandtschaft statt findet. Die verwandten Töne von *A* moll sind: 1tens *A* moll; 2tens *C* dur; 3tens *D* moll; 4tens *E* moll; 5tens *F* dur; 6tens *G* dur. Aber *D* moll und *E* moll, ferner *E* moll und *F* dur, so wie *F* dur und *G* dur, sind mit einander nicht verwandt.

Aus denselben, oben angeführten Gründen muss man in *Moll*-Tönen moduliren: 1tens aus *D* moll mittelst *A* moll oder *G* dur nach *E* moll, weil *D* und *A*, *A* und *E*, *G* und *E* mit einander verwandt sind, und weil aus *D* moll nach *G* dur naturgemäss modulirt werden kann. 2tens aus *E* moll mittelst *C* dur nach *F* dur, weil *E* und *C*, *C* und *F* mit einander verwandt sind. 3tens Aus *F* dur mittelst *D* moll nach *G* dur, weil *F* und *D* mit einander verwandt sind, und weil man aus *D* moll nach *G* dur natürlich modulirt, wie in der vorhergehenden Anmerkung bewiesen worden ist.

Das obige Tonstück (M5) ist zugleich das Beispiel einer Melodie *in der freien Form*, welche man bisweilen mit Erfolg anwenden kann; vorzüglich in der Theatermusik, wo man ohnehin die melodischen Formen nicht genug variren kann, indem da die gewöhnlichen Formen sich durch unaufhörliche Wiederhohlungen leicht erschöpfen.

Diese Modulationen nach den verwandten Tonarten sind, in melodischer Hinsicht, die bessten; alle übrigen sind, ohne Hilfe der Harmonie, untauglich.

SECHSTE AUFGABE,

welche die Kunst zum Zwecke hat, sich in melodischen Perioden zu üben.

Hier handelt es sich darum: 1tens eine Periode abzukürzen; 2tens dieselbe nach Belieben zu verlängern;

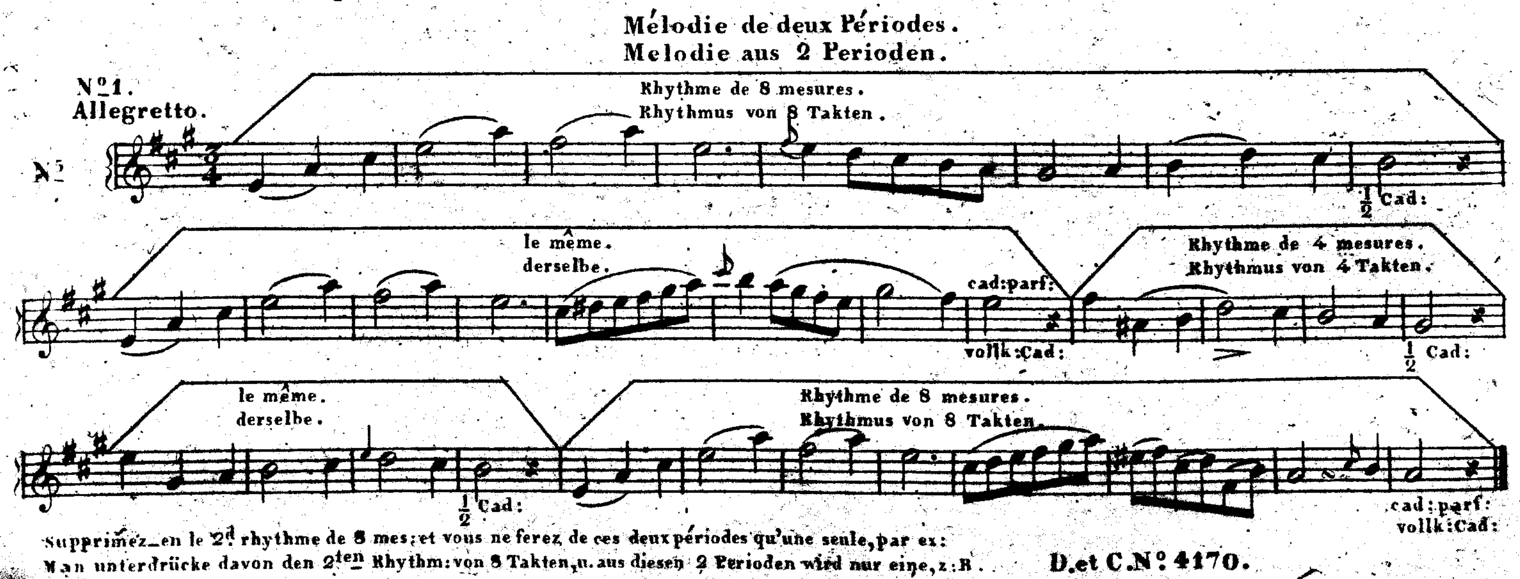
(*) Die Ursache davon ist, dass H die Dominante von E ist, und obwohl H dur näher verwandt wäre, so ist doch desshalb nicht minder wahr, dass in dieser Hinsicht die Natur zwischen ihnen eine nähere Beziehung stiftete, als zwischen andern Tonarten, welche um zwei Versetzungszeichen von einander abweichen. Also harmonisch gemeint, nach dem vollkommenen H moll-Accord, und dem Septimen-Accord, (H, Dis, Fis, A) welchen die Melodie fühlen lassen und berühren kann, hat man die Tonart E dur hinreichend angekündigt, besonders, wenn die Haupttonart, (hier A dur) noch in unserm Gehör nachklingt.

3° de les enchaîner entr'elles, et de faire un mélange heureux de périodes longues et courtes; 4° de trouver la seconde période de la coupe ternaire.

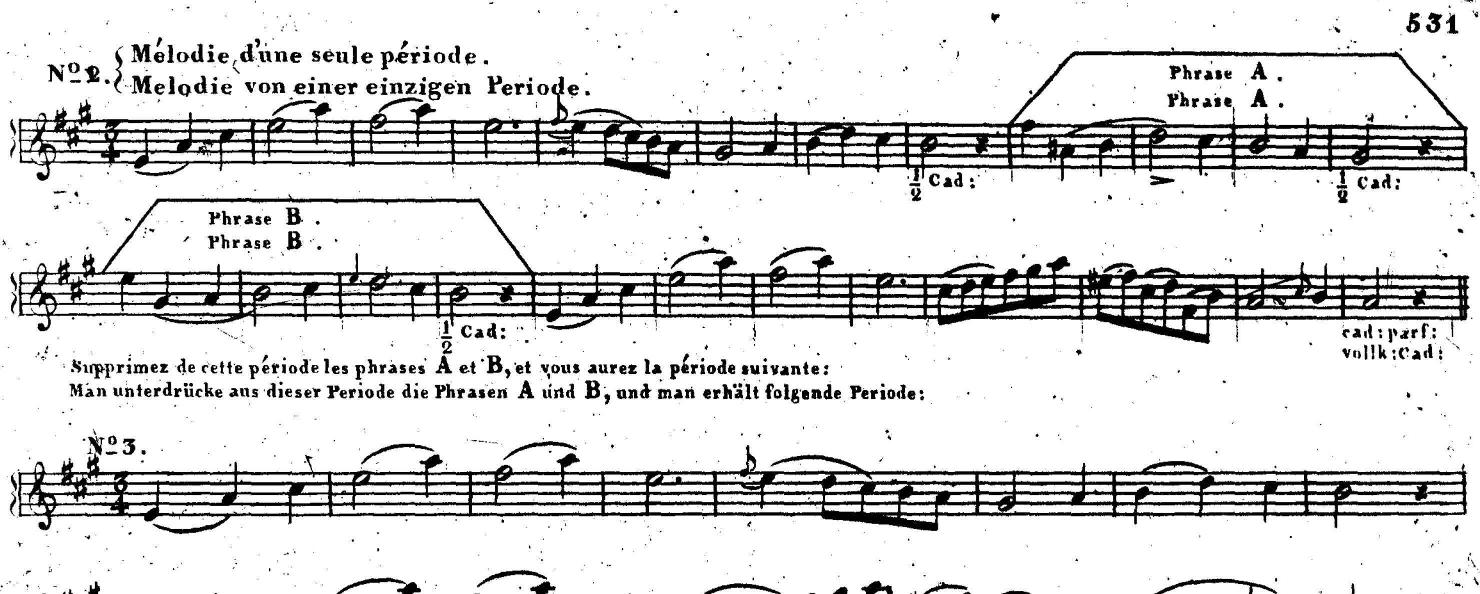
Accourcir une période, c'est savoir faire d'une période longue une courte; ce qui souvent a lieu dans la composition pratique. Ainsi, si une période a, par exemple, trois phrases (ou trois membres), c'est de savoir lui ôter avec adresse la deuxième ou la troisième de ces phrases; si on peut lui ôter la troisième, il faut changer dans ce cas la demi-cadence de la deuxième phrase en cadence parfaite. Si on trouve à propos de supprimer la seconde phrase, il n'y aura pas d'autre changement à faire, parce que la troisième phrase a la cadence parfaite. Dans une période de quatre membres, on en peut supprimer un ou deux. Dans une période de cinq membres, on en peut supprimer un, deux ou trois, et ainsi de suite. Il ne faut pour cela que savoir changer une demi-cadence en cadence parfaite, ou une cadence parfaite en demi-cadence, ce qui est très-facile. Il faut que dans cette opération le rhythme ne souffre point, et que le choix des phrases supprimées soit bien fait. Le sentiment doit ici en être le guide. On peut aussi souvent faire par ce travail une seule période de deux périodes (qui ne sont pas trop longues et qui ont ensemble une grande liaison de caractère et de gamme) en supprimant outre plusieurs membres, celui qui termine la première période, ou en changeant la cadence parfaite de ce membre en demi-cadence, p.e.

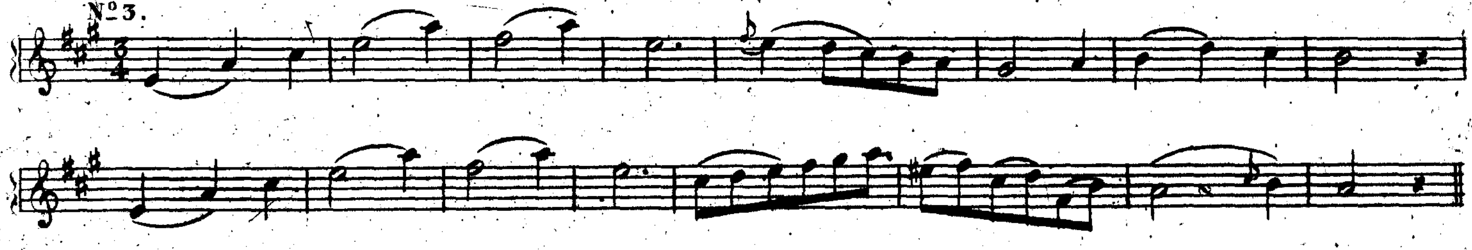
3tens beide mit einander zu verbinden und eine glückliche Mischung von langen und kurzen Perioden hervorzubringen; 4tens die zweite Periode des dreitheiligen Rahmens aufzufinden.

Eine Periode verkürzen besteht darin, dass man aus einer langen Periode eine kurze zu bilden wisse; was in der praktischen Composition häufig statt findet. Wenn also, z. B., eine Periode aus drei Phrasen (oder Gliedern) besteht, so muss man ihr die 2te oder 3te Phrase mit Geschicklichkeit wegzunehmen wissen; wenn man ihr die dritte wegnehmen kann, so muss in diesem Falle die Halbcadenz der zweiten Phrase in eine vollkommene verwandelt werden. Findet man es angemessen, die 2te Phrase zu unterdrücken, so bedarf es keiner andern Veränderung, weil die dritte Phrase ihre vollkommene Cadenz ohnehin hat. In einer Periode von 5 Gliedern, kann man eins, zwei, oder drei Glieder weglassen, und so fort. Aber damit ist es nicht abgethan, wenn man eine ½ Cadenz in eine vollkommene, oder die vollkommene in eine Halbcadenz verwandelt. Es darf bei dieser Verrichtung der Rhythmus nicht leiden, und die Wahl der zu unterdrückenden Phrasen muss wohlberechnet seyn. Das Gefühl ist hierbei der Führer. Oft kann man durch diese Veränderung aus zwei Perioden, (die nicht zu lang sind, und die in Rücksicht auf den Charakter und die Tonart mit einander eng verbunden sind,) eine einzige Periode bilden, indem man nebst mehreren andern Gliedern, auch jenes unterdrückt, welches die erste Periode beschliesst, oder indem man die vollkomene Cadenz dieses Gliedes in eine Halbcadenz umwandelt, z. B.



Supprimez en le 2d rhythme de 8 mes; et vous ne ferez de ces deux périodes qu'une seule, par ex:
Man unterdrücke davon den 2ten Rhythm: von 8 Takten, u. aus diesen 2 Perioden wird nur eine, z: B.





Si le N° 1 est un air, le N° 3 peut lui servir de ritournelle. Cette ritournelle se fait souvent de la sorte, en accourcissant une ou deux périodes de l'air.

Allonger une période, c'est changer la cadence parfaite de sa dernière phrase en une demi-cadence, ou bien en une cadence interrompue, et en y ajoutant une ou plusieurs autres phrases, comme nous l'avons montré dans l'exemple (I° N° 1, 2, 3, 4, 5, 6). On peut de même faire de deux périodes une seule, en changeant la cadence parfaite de la première en une demi-cadence, p.e.

Wenn N° 1 als eine Arie anzusehen ist, so kann N° 3 ihr als Ritornell dienen. Diese Ritornelle werden oft auf diese Art gemacht, indem man eine oder zwei Perioden des Gesangstückes abkürzt.

Eine Periode verlängern heisst, wenn man die vollkommene Cadenz ihrer letzten Phrase in eine Halbcadenz, oder auch in eine unterbrochene Cadenz umwandelt, und indem man eine oder mehrere Phrasen hinzufügt, wie wir schon früher in dem Beispiele (J° N° 1, 2, 3, 4, 5, 6) gezeigt haben. Eben so kann man aus zwei Perioden eine einzige bilden, wenn man die vollkommene Cadenz der ersten in eine Halbcadenz verwandelt, z.B.



Cependant il faut l'éviter là où il y aurait la monotonie des demi-cadences qui se ressembleraient trop, soit en restant longtems dans le même ton, soit en les faisant trop sur les mêmes notes. Il faut que les périodes qu'on veut réunir de la sorte, soient

Doch muss man dieses da vermeiden, wo die Halbcadenzen eine Monotonie hervorbrächten, welche entweder durch das Verbleiben in einer Tonart, oder weil sie stets mit denselben Tönen gebildet wären, sich zu sehr gleich sähen. Die Perioden, welche man auf solche Weise vereinen

homogènes entr'elles, car les membres des périodes hétérogènes ne pourront jamais se marier ensemble.

Un pareil travail, comme étude, serait même à recommander dans la poésie et l'éloquence, comme nous nous proposons de la faire voir par la suite.

Cette manière de réunir, ainsi que nous venons de le voir, des périodes musicales, a lieu dans les airs où le sens des paroles ne permet pas de faire plus qu'une seule cadence parfaite, parce que le point en poésie correspond à la cadence parfaite en Musique; sans quoi il y aurait un contre-sens dans l'union des deux arts.

Quant à l'*enchaînement des périodes*, il faut observer que les périodes d'un morceau de Musique doivent avoir l'unité de caractère avec toute la variété possible. On trouve cette variété dans celle de leurs dessins, de leurs sons, et par conséquent dans celle des gammes et des cadences.

Nous avons vu dans la cinquième proposition comment on peut réunir et varier les périodes par des modulations. Ce qui les rend homogènes est l'objet du sentiment, et ne se laisse qu'imparfaitement discuter d'avance. Voyez d'ailleurs ce que nous avons dit sous ce rapport dans le chapitre sur *l'unité* et la *variété*, et dans celui sur le développement d'un thême, et ensuite ce que nous avons observé dans la quatrième proposition. En général, on n'a encore rien publié de satisfaisant sur les périodes musicales, et cependant aucune bonne Musique ne peut s'en passer. Quoiqu'elles existent, on les ignore, ou on les confond avec les dessins, les phrases et les membres mélodiques et harmoniques. De-là vient qu'on n'a jamais fait la remarque importante qu'un long morceau de Musique n'est composé que de longues ou bien de courtes périodes, ou qu'il n'est qu'un heureux mélange des unes et des autres; car, c'est encore par-là qu'on peut obtenir une heureuse variété entre les périodes, comme dans la poésie et l'éloquence.

will, müssen von gleicher Natur seyn, denn die Glieder von Perioden, welche von ungleichem Charakter sind, würden nie zusammen passen.

Eine solche Arbeit wäre, als Studium, selbst in der Dicht- und Redekunst anzuempfehlen, wie wir in der Folge zu zeigen gedenken.

Diese Art, die musikalischen Perioden auf die von uns eben angezeigte Art zu vereinigen, findet in jenen Gesangstücken statt, wo der Sinn der Worte nicht mehr, als nur eine vollkommene Cadenz zu machen erlaubt, weil der Schlusspunkt in der Poësie mit der vollkommenen Cadenz in der Musik von gleicher Bedeutung ist, indem sonst in der Vereinigung der beiden Künste ein Widersinn herrschen würde.

Was die *Verbindung der Perioden* betrifft, so muss man beachten, dass die Perioden eines Tonstückes die Einheit des Charakters mit aller möglichen Abwechslung vereinigen müssen. Man findet diese Abwechslung in ihren Umrissen, in ihren Tönen, und folglich in jener der Tonarten und Cadenzen.

Wir haben in der fünften Aufgabe gesehen, wie man die Perioden durch Modulationen vereinigen und variren kann. Das, was sie einander ähnlich und zusammenpassend macht, ist die Sache des Gefühls, und lässt sich nur unvollkommen voraus bestimmen. Man sehe überdiess, was wir in dieser Hinsicht bereits in dem Capitel *über Einheit und Abwechslung* gesagt haben, so wie in Bezug auf die Entwicklung eines Thema, und was wir ferner bei der vierten Aufgabe bemerkten. Überhaupt hat man über die musikalischen Perioden noch nichts Befriedigendes bekannt gemacht, und doch kann sie keine gute Musik entbehren. Obwohl sie wirklich vorhanden sind, so nimmt man von ihrer Existenz keine Notitz, oder man verwechselt sie mit den melodischen und harmonischen Umrissen, und Gliedern. Daher kommt es, dass man noch nie die wichtige Bemerkung machte, dass ein langes Tonstück nur aus langen oder auch kurzen Perioden zusammen gesetzt ist, oder dass es nur aus einer gelungenen Mischung der einen und der andern besteht; denn auch durch dieses Mittel kann man eine glückliche Abwechslung in den Perioden hervorbringen, so wie es in der Poësie und Redekunst der Fall ist.

Ainsi, il faut s'exercer à créer de petites, de moyennes et de longues périodes, et à les mélanger de différentes manières symétriques, et à faire un choix parmi elles. D'après cela, on peut faire: 1° deux périodes courtes, une longue, ensuite deux courtes suivies d'une période longue, &c...; 2° une période courte, une moyenne et une longue, ensuite une courte, une moyenne et une longue, &c.; 3° trois ou quatre périodes courtes, une longue, encore trois ou quatre périodes courtes suivies d'une longue; 4° une période courte, une moyenne, encore une courte et une moyenne, et enfin une longue; 5° une période moyenne, une longue, une moyenne et une longue, quatre courtes; 6° Un morceau composé uniquement de périodes courtes, puis un autre de périodes moyennes. Il n'est pas à conseiller de faire un morceau avec les seules périodes longues, parce qu'elles fatiguent l'attention, comme dans la poésie et l'éloquence.

On peut trouver encore d'autres mélanges de ces trois sortes de périodes. Les petites périodes, principalement dans les mouvemens vites, sont légères. Les périodes longues sont beaucoup plus graves; les périodes moyennes se trouvent placées entre les deux.

Un fort bon exercice c'est de *chercher la seconde période pour la petite coupe ternaire*, dont on fait beaucoup d'usage. Voyez ce que nous avons dit sur cette période intermédiaire, à propos des exemples (A^2, B^2).

On peut prendre pour cela un thême quelconque; car, comme la troisième période de cette coupe n'est qu'une répétition de la première, pour faire d'un pareil motif un rondeau ou une cavatine, on n'a qu'à lui ajouter une seconde période. Au moyen de cette dernière, on obtiendra de chaque motif une Mélodie de la petite coupe ternaire. En s'exerçant à chercher cette seconde période, on apprend à marier trois périodes ensemble. Il faut éviter que la seconde période ne soit pas trop faible en comparaison de la première, ce qui arrive si fréquemment.

Demnach muss man sich üben, kleine, mittel-grosse und lange Perioden zu erfinden, sie auf verschiedene symmetrische Arten zu vermischen, und eine Auswahl aus ihnen zu treffen. Also kann man zusammen setzen: 1tens zwei kurze Perioden, eine lange, sodann wieder zwei kurze, denen eine lange nachfolgt, &c.; 2tens eine kurze Periode, eine mittlere und eine lange, sodann wieder eine kurze, eine mittlere und eine lange &c.; 3tens drei oder vier kurze Perioden, eine lange, dann wieder 3 oder 4 kurze, denen eine lange folgt, &c...; 4tens eine kurze Periode, eine mittlere, noch einmal eine kurze und nach ihr eine mittlere und endlich eine lange; 5tens eine mittlere Periode, eine lange, eine mittlere und eine lange, 4 kurze; 6tens Ein Tonstück, das nur einzig aus kurzen Perioden, — sodann eines, das nur aus mittleren besteht. Es ist nicht zu rathen, ein Tonstück zu bilden, das nur aus langen Perioden besteht, weil diese die Aufmerksamkeit (so wie in der Dicht- und Redekunst,) zu sehr ermüden.

Man kann noch andere Mischungen dieser drei Perioden-Gattungen finden. Die kleinen Perioden, besonders im raschen Tempo, sind leicht und leichtfertig. Die langen Perioden sind weit schwerer und gewichtiger; die mittleren Perioden sind ihrer Wirkung nach zwischen jene beiden zu stellen.

Eine vortreffliche Übung ist das *Aufsuchen der zweiten Periode für den kleinen dreitheiligen Rahmen*, wovon man häufig Gebrauch macht. Man sehe, was wir über diese Mittelperiode bei Gelegenheit der Beispiele (A^2, B^2) gesagt haben.

Man kann zu diesem Zwecke ein beliebiges Thema wählen; denn da die dritte Periode dieses Rahmens nur eine Wiederhohlung der ersten ist, so hat man, um aus einem solchen Thema ein Rondo oder eine Cavatine zu bilden, demselben nur noch eine zweite Periode, (den Mittelgesang oder Mittelsatz) beizufügen. Mittelst dieser letzten kann man aus jedem Motif eine Melodie erhalten, welche den kleinen dreitheiligen Rahmen bildet. Indem man sich übt, diese zweite Periode zu suchen, lernt man, drei Perioden mit einander zu verbinden. Man muss zu vermeiden trachten, dass die zweite Periode nicht zu schwach (zu unbedeutend) im Verhältniss zu der ersten sey, was so häufig gefunden wird.

La première période de cette coupe ternaire n'est souvent qu'un moment heureux d'inspiration, mais qui abandonne aussi trop souvent les compositeurs à la seconde. La raison en est que même le plus médiocre musicien peut trouver par hasard un heureux motif, et que ce hasard ne donne pas la seconde période, où il faut observer l'analogie, l'unité, la modulation, trois objets résultant d'un sentiment exercé, d'un tact exquis, et d'un esprit juste. Voilà pourquoi cette seconde période joue trop souvent un si triste rôle.

SEPTIÈME PROPOSITION,

qui a pour but de varier (ou broder) une phrase, un motif et une période.

Il ne s'agit pas de varier à la manière moderne, où l'Harmonie est plus que la Mélodie, et où l'on ne reconnaît presque jamais l'objet qu'on varie.

Il est très-important pour un compositeur de savoir bien varier un chant, et de le varier de manière qu'on en puisse facilement reconnaître les idées originales. Ces espèces de variations sont d'un grand secours et d'une grande utilité dans la composition. Une idée bien variée et placée à propos, gagne un nouvel intérêt, un nouveau charme, pique la curiosité et soutient l'attention. C'est encore en ce point que *Haydn* excelle dans la Musique instrumentale. Les variations mélodiques se font en changeant la valeur des notes qui expriment les idées à varier; car, le reste, comme la durée des idées, leur mesure, leurs cadences et leurs rhythmes doivent rester intacts.

On varie une Mélodie par les quatre moyens suivans:

1° Par les petites notes ou notes de goût (*appogiature*), que nous marquerons dans les exemples suivans que nous donnerons à ce sujet, par (⌐¬); 2° par les notes moyennes (ou passagères), marquées avec (+); 3° par les syncopes, marquées par (⌐+¬); 4° par les anticipations (le contraire

Die erste Periode dieses dreitheiligen Rahmens ist oft von dem Augenblicke einer glücklichen Begeisterung eingegeben, welche aber nur zu oft den Compositeur bei der zweiten verlässt. Die Ursache davon ist, dass selbst der mittelmässigste Musiker zufällig ein glückliches Thema finden kann, aber bei der Erfindung des Mittelsatzes auf diesen Zufall nicht rechnen kann, wo man das Zusammenpassende, die Einheit, die Modulation zu beachten hat; drei Gegenstände, die nur ein geübtes Gefühl, ausgebildeter Geschmack, und ein richtiger Verstand geben kann. Diess ists, wesshalb diese zweite Periode so häufig eine sehr magere Rolle spielt.

SIEBENTE AUFGABE,

welche den Zweck hat, eine Phrase, ein Motif, und eine Periode zu variren, (oder zu verzieren.)

Hier handelt es sich nicht darum, auf jene moderne Art zu variren, wo die Harmonie mehr gilt als die Melodie, und wo man den Gegenstand, welcher varirt wird, dann fast nie mehr zu erkennen vermag.

Es ist für den Tonsetzer sehr wichtig, einen Gesang gut variren zu können, und zwar auf eine Art, dass man die ursprüngliche Jdee des Thema stets zu erkennen vermöge. Diese Gattungen von Variationen sind ein wichtiges Hilfsmittel und von grossem Nutzen in der Tonsetzkunst. Eine schön varirte und an schicklichen Ort gestellte Jdee gewinnt neues Jnteresse, neuen Reiz, spannt die Neugierde und erhält die Aufmerksamkeit. Auch in diesem Punkte sind die Jnstrumental-Werke *Haydn's* vortrefflich. Die Variationen werden gebildet, indem bei den zu verändernden Jdeen der *Notenwerth* verändert wird, denn das Übrige, wie die Dauer der Jdeen, die Taktzahl und Taktart, ihre Cadenzen und Rhythmen müssen unverändert bleiben.

Eine Melodie wird durch folgende vier Mittel varirt:

1tens Durch Vorschläge oder Geschmacksnoten, (*Appogiature*) welche wir in den nachfolgenden Beispielen, die wir über diesen Gegenstand geben werden, mit (⌐¬) bezeichnen wollen; 2tens durch Zwischen- oder Durchgangs-Noten, mit (+) bezeichnet; 3tens durch Synkopen, mit (⌐+¬) bezeichnet, 4tens durch Antizipationen (das

de la syncope), marquées par (=); 5° en gardant la même quantité de notes, mais en changeant leurs valeurs.

Voici un motif varié d'après ces cinq moyens indiqués, qui peut servir d'exemple:

Gegentheil der Synkope,) mit (=) bezeichnet, 5tens durch Beibehaltung derselben Notenzahl, aber indem ihr Werth verändert wird.

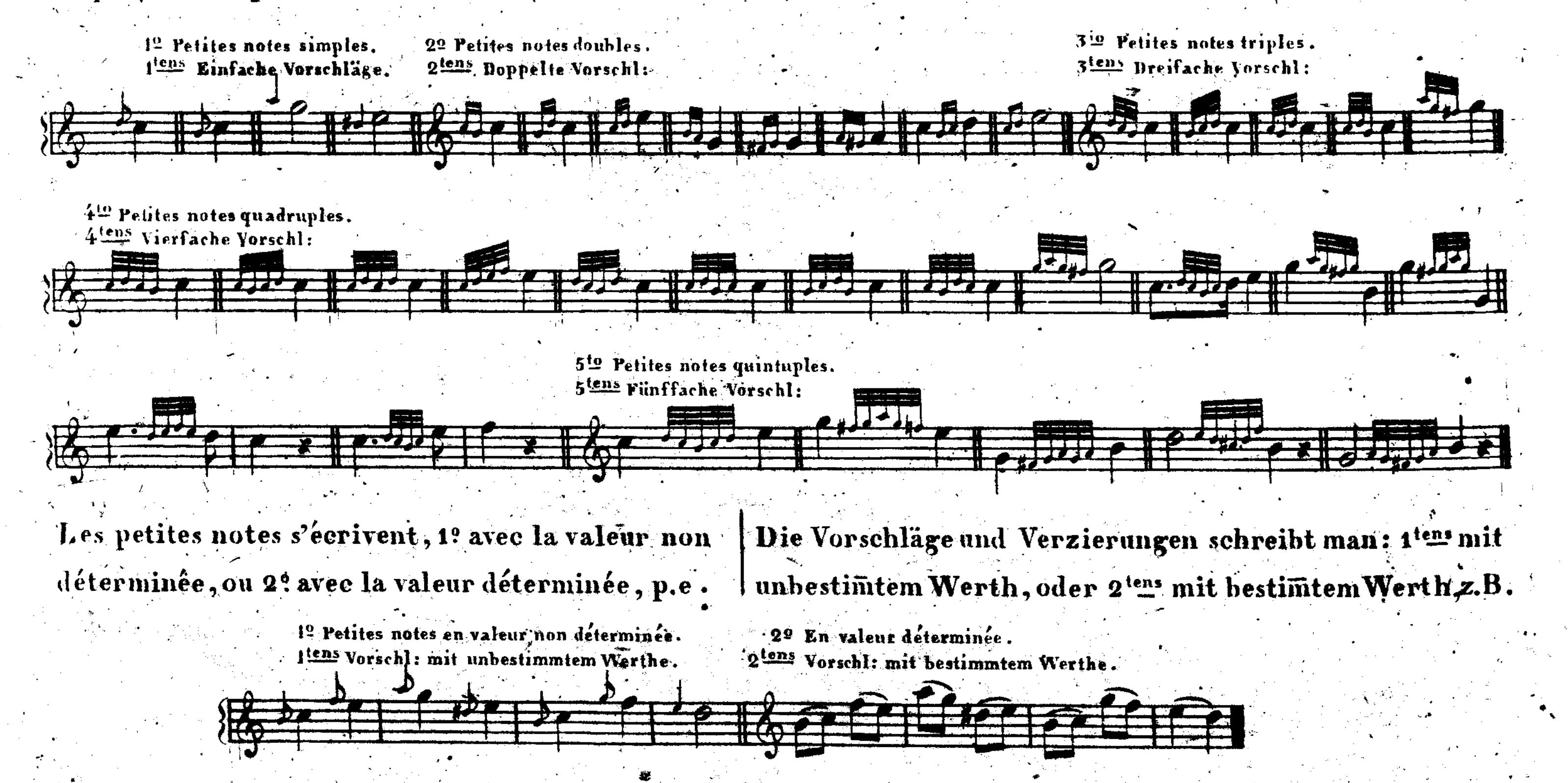
Hier folgt ein varirtes Thema, das nach den 5 angezeigten Arten verändert, als Beispiel dienen kann:





Le Nº 2 et le Nº 3 sont variés avec le cinquième moyen, le premier sans pauses, l'autre avec des pauses. Le Nº 4 est varié avec le premier moyen (les petites notes). Les petites notes sont ou simples, ou doubles, ou triples, ou quadruples, &..., comme on peut le voir par la table suivante :

Die Nummern 2 und 3 sind auf die fünfte Art varirt, die erste ohne Pausen, die zweite mit Pausen. Nº 4 ist auf die erste Art (mit Vorschlägen) varirt. Diese Vorschläge sind entweder einfach, oder doppelt, dreifach, vierfach, &., wie man in folgender Tabelle sehen kann :



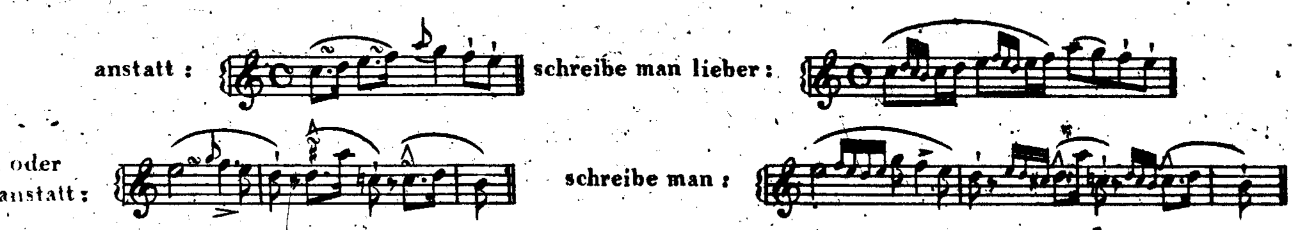
Les petites notes s'écrivent, 1º avec la valeur non déterminée, ou 2º avec la valeur déterminée, p.e.

Die Vorschläge und Verzierungen schreibt man: 1tens mit unbestimtem Werth, oder 2tens mit bestimtem Werth z.B.

On écrit les petites notes avec des valeurs déterminées, lorsque le compositeur désire qu'elles soient exécutées, comme il les a conçues, c'est-à-dire ni plus vite ni plus lentement, et lorsqu'il craint qu'on ne les exécute pas bien sous ce rapport, s'il les écrivait avec la valeur non déterminée.

Man schreibt die Vorschläge mit bestimtem Werthe in dem Falle, wenn der Tonsetzer sie ausdrücklich auf die von ihm aufgefasste Art vorgetragen wissen will, das heisst, weder schneller noch langsamer, und wenn er befürchtet, dass man sie in der Hinsicht nicht genau vortragen würde, wenn er sie auf unbestimmte Art, (mit kleinen Noten) schriebe.

57. **Anmerkung des Übersetzers**, Auf jeden Fall ist es weit besser, und jetzt beinahe allgemein angenommen, dass der Tonsetzer in der Instrumentalmusik alle Verzierungen, langsamen Vorschläge, Appogiaturen, &c..., überall auf bestimmte Weise schreibe, wo nur der geringste Zweifel über deren Vortrag obwalten könnte. Besonders ist dieses bei den Mordenten (∾) anzuempfehlen, wenn sie über Punkten stehen: z. B.



Viele, oft sehr übelklingende Missgriffe der Spieler würden, (besonders in der Klaviermusik,) dadurch vermieden werden. Die ehemals übliche Art der verschiedenen Zeichen des Mordents, Doppelschlags, Pralltrillers, &c... ist allzu vieldeutig, unbestimmt, vielen Spielern häufig ganz unbekannt, und überlässt oft der geschmacklosen Willkühr die schönsten Verzierungen.

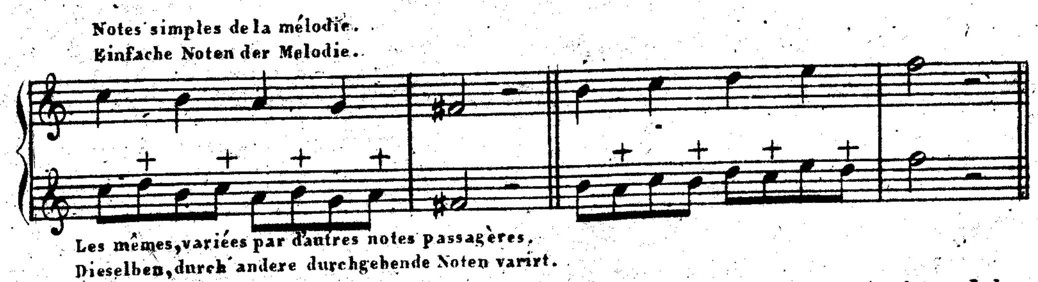
Les petites notes sont ou descendantes, par exemple: ou montantes, par exemple: Dans le premier cas, elles se font avec les notes non altérées de la gamme du chant, dans laquelle ce chant se trouve. Dans le second cas, on les altère presque toujours, pour qu'elles fassent un demi-ton avec la note à laquelle elles appartiennent. Quelquefois, et même assez fréquemment, on écrit tout un point d'orgue en petites notes, p. e.

Die Vorschläge sind entweder abwärts gehend (zum Beispiel: oder aufwärts steigend, z. B. Im ersten Falle werden sie mit den unveränderten Noten der Tonleiter, in welcher man sich eben befindet, hervorgebracht. Im zweiten Falle verändert man sie fast immer dergestalt, dass sie einen halben Ton zu der Note bilden, welcher sie angehören. Manchmal, und zwar ziemlich oft, schreibt man eine Haltung mit kleinen Noten vollständig aus, z. B.



Revenons sur la quatrième variation (voyez P.5, N.º 5). Cette variation est faite avec le second moyen (*les notes passagères*). Ces notes sont celles qui remplissent les distances entre les notes principales de la Mélodie; elles se font toujours par *degrés conjoints*. Les sauts se font avec les bonnes notes de la Mélodie (et de l'Harmonie), comme on le peut voir dans cette variation. Il n'y a qu'une exception à ces deux règles, qui est la suivante:

Kehren wir zur vierten Variations-Gattung zurück. (siehe P.5 N.º 5). Diese Variation ist durch das zweite Mittel (*die Durchgangs-Noten*) hervorgebracht. Diese Noten füllen den Zwischenraum zwischen den Haupttönen der Melodie aus; sie schreiten immer *nach Nebenstufen* fort. Die Sprünge geschehen mittelst der *guten* Noten der Melodie (und Harmonie), wie man in dieser Variation sehen kann. Es gibt nur eine Ausnahme dieser zwei Regeln und zwar folgende:



Il faut toujours bien savoir dans quel ton on est pour employer les notes passagères, afin de ne les

Man muss immer wohl wissen, in welcher Tonart man ist, um die Durchgangsnoten anzuwenden, damit man sie nur

prendre que dans la gamme où le chant se trouve, principalement quand on les fait en descendant; car, en montant, on les hausse de tems en tems, d'un demi-ton, comme les petites notes, ainsi que dans (P5, N° 5). Le N° 6 est fait avec le troisième moyen (les syncopes), qui retarde les bonnes notes de la Mélodie. Le N° 7 est varié avec le quatrième moyen (l'anticipation), qui anticipe les bonnes notes de la Mélodie.

Chacune de ces six variations n'est faite qu'avec un seul de ces cinq moyens; mais on peut aussi réunir dans une seule variation deux, trois, quatre et même le cinq moyens à la fois, comme on peut le voir dans (P5, N° 8 et N° 9).

Le N° 10 est une manière chromatique de varier (par demi-tons), dont il faut faire peu d'usage, parce qu'elle déguise trop le motif, et peut faire perdre facilement son caractère. Le N° 11 est varié par des triolets (ou doubles triolets), le N° 12 par de triples croches, et le N° 13 par la combinaison des différentes valeurs des notes à la fois. Les quatre derniers exemples ne doivent s'employer que dans une suite nombreuse de variations, parce qu'ils défigurent trop le motif.

Nous n'avons donné ici l'exemple que de douze variations de ce motif; mais en cherchant, on en trouverait plus de cinquante autres. Quand on réfléchit que chaque phrase, chaque motif et chaque période même, est susceptible d'un pareil nombre de variations, on est surpris de la richesse prodigieuse et des ressources immenses qu'on y trouve; et on est encore plus embarrassé d'employer seulement la millième partie de ce trésor, où *Haydn* a si heureusement puisé. Il est donc bien important de parvenir à s'en rendre maître, autant que possible: on en sera amplement récompensé. Il est vrai que pour le faire avec plus de succès, il faut savoir à-peu-près sur quels accords le thème, et par conséquent ses variations, peuvent marcher; mais comme il ne s'agit ici que d'une Harmonie extrêmement simple, que tout le monde, tant soit peu musicien, a, pour ainsi dire, dans l'oreille, cette connaissance harmonique

aus der Tonleiter nehme, in welcher der Gesang sich befindet, besonders wenn man sie abwärts anbringt: den im Aufsteigen erhöht man sie bisweilen um einen halben Ton, gleich den Vorschlägen, so wie in: (P5 N° 5). Die Nummer 6 ist mittelst der dritten Gattung (den Synkopen) hervorgebracht, welche die guten Noten der Melodie verzögert. N° 7 ist mit dem vierten Hilfsmittel (den Antizipationen) varirt, wo die guten Noten der Melodie vorangeschlagen werden.

Jede dieser 6 Variationen ist nur durch eines dieser 5 Hilfsmittel gebildet; aber man kann auch in einer und derselben Variation zwei, drei, vier, und selbst alle vier Gattungen oder Hilfsmittel vereinen, wie man in der Variation P5 N° 8, und 9, sehen kann.

Die Nummer 10 ist eine chromatische Art des Varirens, (nähmlich durch halbe Töne) wovon man nur wenig Gebrauch machen soll, weil sie das Thema zu sehr entstellt, und dessen Charakter leicht völlig verlöschen kann. Nr 10 ist in Triolen (oder Doppeltriolen) varirt, Nr 11 in Zweiunddreissigsteln und Nr 12 durch die Vereinigung der verschiedenen Notengattungen nach ihrem Werthe. Die 4 letzten Beispiele sollen nur bei einer grossen Zahl von Variationen mit angewendet werden, weil sie das Thema entstellen.

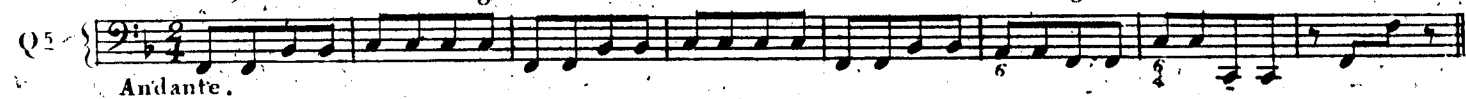
Wir haben hier das Beispiel nur von 12 Veränderungsarten dieses Motifs gegeben; aber man könnte deren noch mehr als 50 andere finden. Wenn man erwägt, dass jede Phrase, jedes Motif, und selbst jede Periode einer solchen Zahl von Veränderungen fähig ist, so erstaunt man über den wunderbaren Reichthum und die unermesslichen Hilfsmittel, welche man da findet; und man wird noch mehr verlegen, nur den tausendsten Theil von diesen Schätzen anzuwenden, aus denen ein *Haydn* so glücklich geschöpft hat. Es ist daher wohl sehr wichtig, sich dieser Bearbeitungsart möglichst zu bemeistern: man wird dafür reichlich belohnt. Es ist wahr, dass, um dieses mit noch mehr Erfolg zu thun, man beiläufig wissen muss, auf welchen Accorden das Thema, und folglich auch die Variationen gebaut werden können; aber da es sich hier nur um eine sehr einfache Harmonie handelt, welche Jedermann, sey er nur ein wenig musikalisch, so zu sagen schon im Gehör hat, so ist diese harmonische Kenntniss hier von so geringer

est si peu de chose, qu'elle mérite à peine qu'on en fasse mention; seulement dans les variations telles que les quatre dernières, elle devient un peu plus nécessaire.

Nous ajouterons ici la basse suivante:

Bedeutung, dass sie kaum einer Erwähnung verdient; nur in solchen Variationen, wie die vier letzten, wird sie etwas nöthiger.

Wir fügen hier folgenden Bass bei:



qui est une des plus simples, parce qu'elle ne roule que sur trois accords.

Les élèves qui veulent se livrer à la composition instrumentale, doivent s'exercer particulièrement dans l'usage de cette septième proposition.

Les chanteurs et les instrumentistes qui veulent broder, et qui se piquent de savoir broder, devraient de même s'en occuper sérieusement (après avoir acquis seulement les premières connaissances de l'Harmonie, ce qui est peu de chose), afin de savoir ce qu'ils font, ce qu'ils peuvent faire et ce qu'ils doivent éviter; ce qui revient à ce que le célèbre Sébastien Bach prescrivait pour être un bon organiste: „ *Il faut*, disait-il, *poser le vrai doigt sur la vraie touche, au tems vrai*."

welcher einer der einfachsten ist, weil er sich nur in drei Accorden bewegt.

Diejenigen Schüler, welche sich der Jnstrumentalcomposition widmen wollen, müssen sich in der Anwendung dieser siebenten Aufgabe vorzugsweise üben.

Die Sänger und Jnstrumentalisten, welche gerne verzieren, und solches zu verstehen glauben, sollten eben so sich damit ernstlich beschäftigen, (nachdem sie wenigstens die leicht zu erlernenden ersten Kentnisse von der Harmonie erlangt haben), um zu wissen, was sie thun, was sie thun können und was sie zu vermeiden haben; was ungefähr auf das hinaus läuft, was der berühmte Sebast: Bach vorschrieb, wenn man ein guter Organist werden wollte: „ *Man muss*, sagte er, „ *den rechten Finger auf die rechte Taste zu rechter Zeit zu setzen verstehen!*"

HUITIÈME PROPOSITION,

qui a pour but de dialoguer la Mélodie.

Dialoguer la Mélodie veut dire en distribuer les phrases et les membres, les idées, les périodes entre deux ou plusieurs voix ou instrumens, ou bien entre un instrument et une voix. En s'exerçant sous ce rapport, on fait d'abord une suite de périodes bien enchaînées, en observant ce que nous allons prescrire.

Il n'y a que les quatre manières suivantes de dialoguer une Mélodie: 1° les périodes entières s'exécutent alternativement; 2° en distribuant les phrases (ou membres de périodes) entre les différentes voix qui doivent exécuter la Mélodie; 3° on dialogue par dessins, c'est-à-dire par de petites imitations; 4° on commence une phrase par une voix, et on l'achève par une autre. Le premier cas où l'on donne une période à une partie, et une autre période à la

ACHTE AUFGABE,

welche zum Zweck hat, die Melodie zu dialogiren.

Die Melodie dialogiren bedeutet, ihre Phrasen und Glieder, ihre Jdeen und Perioden zwischen zwei oder mehrere Singstimmen (oder Jnstrumente), oder auch zwischen eine Singstimme und ein Jnstrument zu vertheilen zu wissen. Um sich hierin zu üben, bildet man zuerst eine Reihe von wohlverbundenen Perioden, indem folgende Vorschriften dabei zu beobachten sind:

Es gibt nur folgende vier Arten, die Melodie zu dialogiren: 1tens die vollständigen Perioden werden abwechselnd ausgeführt; 2tens die Phrasen (oder Glieder der Perioden) werden zwischen die verschiedenen Stimmen vertheilt, welche die Melodie vorzutragen haben; 3tens man dialogirt nach Umrissen, das heisst, durch kleine Nachahmungen; 4tens man fängt eine Phrase mit einer Stimme an, und endigt dieselbe mit einer andern. Der erste Fall, wo man jeder Stimme eine vollständige Periode zutheilt,

seconde, &c..., est le plus facile; seulement il faut observer de ne faire que des périodes courtes, sans quoi le dialogue pourrait languir. Sous tous les autres rapports, les périodes suivent les mêmes principes que si elles étaient faites pour une seule voix.

Le dialogue de phrase en phrase est plus chaud et plus intéressant. Il faut marcher ici sous le rapport du rhythme de la manière suivante:

Un partie exécutante.	*Autre partie exécutante.*
1ère phrase de 4 mesures;	2ème phrase de 4 mesures;
3ème phrase de 4 mesures;	4ème phrase de 4 mesures;
5ème phrase de 3 mesures;	6ème phrase de 3 mesures;
7ème phrase de 8 mesures, &c.	8ème phrase de 8 mesures, &c.

Il faut répéter le même rhythme alternativement, pour adapter par-là, pour ainsi dire, les réponses aux questions. La supposition peut avoir ici souvent lieu, c'est-à-dire, que la phrase d'une partie peut commencer dans la même mesure et sous la note finale de la phrase précédente, avec laquelle mesure cette phrase termine son chant: dans ce cas, on compte cette note pour deux. Il arrive que la note finale d'une phrase frappe immédiatement sur la note initiale de la phrase suivante. Ces deux notes doivent faire ensemble un de ces intervalles harmoniques:

ist der leichteste; nur muss man dabei beachten, bloss kurze Perioden zu bilden, weil der Dialog sonst schleppend werden könnte. In jeder andern Hinsicht folgen die Perioden denselben Grundsätzen, als wären sie nur für eine Singstimme gesetzt.

Der Dialog (Wechselgesang) von Phrase zu Phrase ist weit lebendiger und anziehender. Man muss da, in Hinsicht auf den Rhythmus folgendermassen fortschreiten:

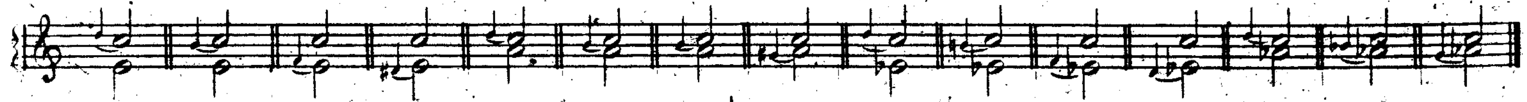
Eine ausführende Stimme.	*Eine andere ausführende Stimme.*
1te Phrase von 4 Takten;	2te Phrase von 4 Takten;
3te Phrase von 4 Takten;	4te Phrase von 4 Takten;
5te Phrase von 3 Takten;	6te Phrase von 3 Takten;
7te Phrase von 8 Takten, &c.	8te Phrase von 8 Takten, &c.

Man muss also denselben Rhythmus abwechselnd wiederhohlen, um dadurch gewissermassen die Antworten den Fragen gleichzustellen. Die Unterschiebung kann hier oft statt finden, indem nähmlich die Phrase der einen Stimme in dem nähmlichen Takte und unter der Schlussnote der vorhergehenden Phrase angefangen werden kann, wo die vorangegangene Stimme ihren Gesang geendet hat: in diesem Falle zählt man diese Schlussnote für zwei. Es ereignet sich, dass die Schlussnote einer Phrase gerade mit der Anfangsnote der nachfolgenden zusammen trifft. Diese zwei Noten müssen zusammen eins der folgenden harmonischen Jntervalle bilden:



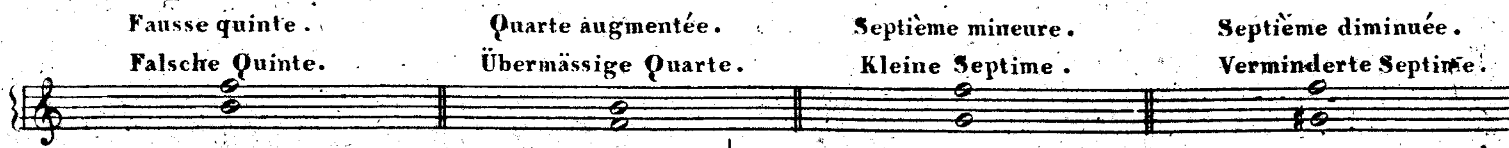
Mais ces intervalles peuvent avoir de petites notes, soit en montant, soit en descendant, p. e.

Aber diese Jntervalle können mit Vorschlägen versehen seyn, die sowohl auf= wie abwärts gehen, z. B.



Cependant la quinte, l'octave et l'unisson en sont moins susceptibles. La fausse quinte et la quarte augmentée, comme aussi la septième mineure et la septième diminuée, p. e.

Jedoch sind die Quinte, Octave und der Unison zu denselben weniger geeignet. Die falsche Quinte, und die übermässige Quarte, so wie auch die kleine und die verminderte Septime, z. B.



peuvent de même s'employer de tems en tems dans

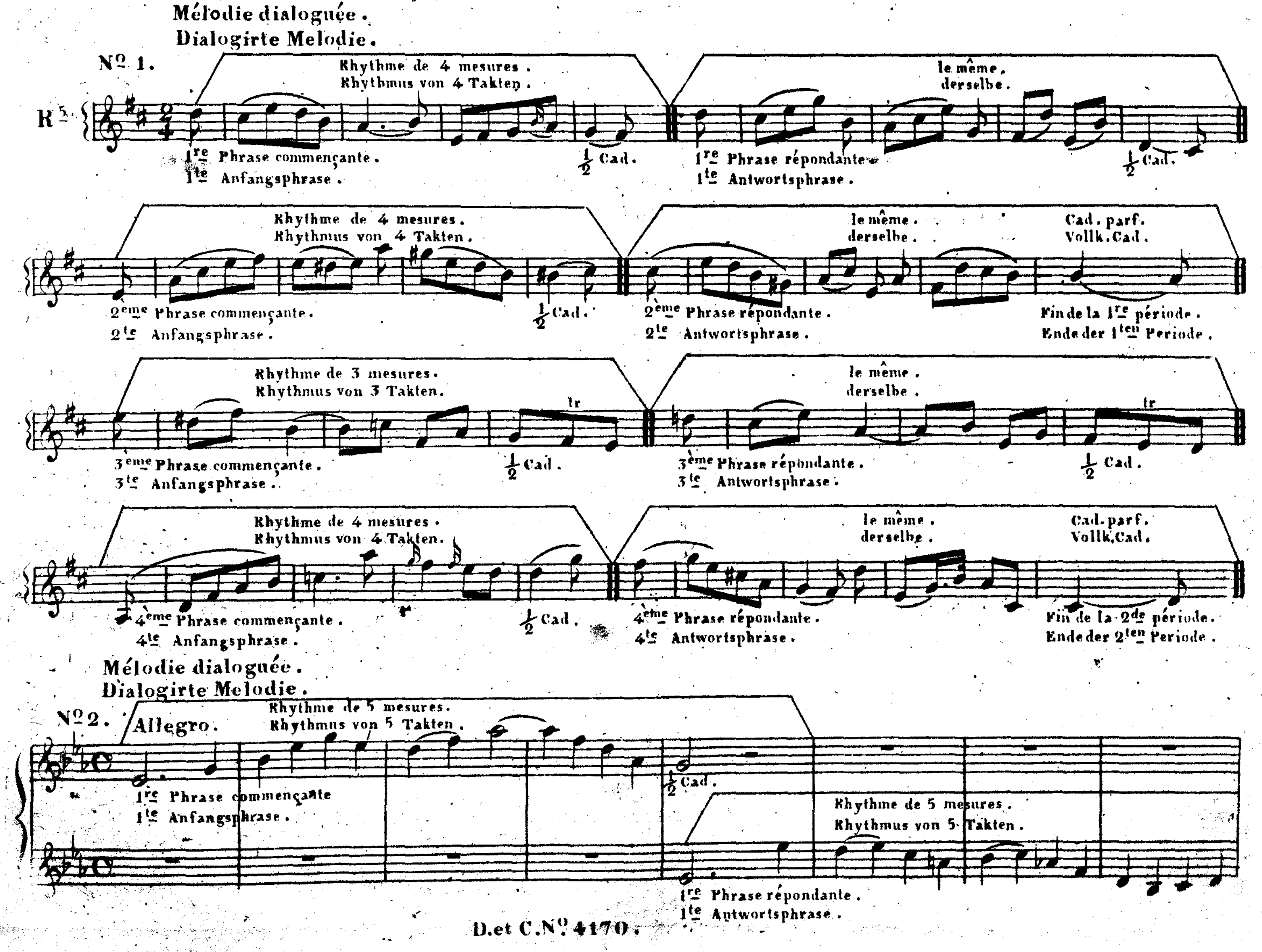
können ebenfalls zuweilen in einem *Duo* angewendet

un *duo*, où tous les autres *intervalles* sont d'un mauvais effet.

Nous appellerons la phrase avec laquelle une partie commence, phrase *commençante*, et celle qui la suit (et s'exécute par une autre partie), phrase *répondante*. Ainsi, il y a dans un *duo* plusieurs phrases *commençantes*, et plusieurs phrases *répondantes*. Les premières indiquent le rhythme que les secondes doivent suivre. La phrase *répondante* peut être, 1º une simple répétition de la phrase *commençante*, et par conséquent la même; mais on peut la varier dans ce cas; ou bien, 2º une toute autre phrase qui n'a rien de commun avec la *commençante* que le rhythme. Dans ce second cas, *les phrases répondantes* peuvent être quelquefois d'un tout autre caractère, et même dans un autre mouvement que leurs phrases *commençantes*, et peuvent aussi contraster avec elles. Après ces remarques, voyez les exemples suivans:

werden, wo übrigens alle andern *Intervalle* von übler Wirkung sind.

Wir werden die Phrase, mit welcher eine Stimme beginnt, *die Anfangsphrase*, und jene welche ihr nachfolgt, (und welche von einer andern Stimme ausgeführt wird) *die Antwortsphrase* benennen. Also gibt es in einem *Duo* verschiedene *Anfangs*= und verschiedene *Antwortsphrasen*. Die ersten zeigen den Rhythmus an, welchem die zweiten nachfolgen müssen. Die *Antwortsphrase* kann seyn: 1tens eine einfache Wiederhohlung der *Anfangsphrase*, und folglich mit ihr eine und dieselbe, obwohl man sie in diesem Falle auch variren kann; oder 2tens kann es auch eine ganz andere Phrase seyn, welche mit der *anfangenden* nichts gemein hat, als den Rhythmus. In diesem zweiten Falle können die *Antwortsphrasen* bisweilen von ganz anderem Charakter, ja sogar in einem andern Tempo als ihre *Anfangsphrasen* seyn, und zu ihnen einen Gegensatz bilden. Nach diesen Bemerkungen sehe man die folgenden Beispiele:




Rhythme de 4 mesures.
Rhythmus von 4 Takten.
2de Phrase commen.
2te Anfangsphrase.
Cad. parf.
Vollk. Cad.
½ Cad.
2de Phrase repond.
2te Antwortsphrase.
3ème Phrase commen.
3te Anfangsphrase.
Rhythme de 8 mesures.
Rhythmus von 8 Takten.
4ème Phrase commen.
4te Anfangsphrase.
3ème Phrase repond.
3te Antwortsphrase.
4ème Phrase repond.
4te Antwortsphrase.
No 3.
Andante.
1re Phrase commençante.
1te Anfangsphrase.
1re Phrase répondante.
1te Antwortsphrase.
le même.
derselbe.
2de Phrase répond.
2te Antwortsphrase.
3ème Phrase répond.
3te Antwortsphrase.
Le Rhythme étant de 4 mesures.
No 4.
Der Rhythmus von 4 Takten.
Andante.
Allegro.
1re Phrase répondante.
1te Antwortsphrase.



Dans le N.° 1 les phrases *répondantes* sont du même caractère que leurs phrases *commençantes*, et la supposition n'y est point employée. Les diapasons de toutes ces phrases sont absolument arbitraires. Ils pourraient être tantôt d'une octave plus haut, tantôt d'une octave plus bas, que cela ne changerait rien ni à la nature, ni à l'intérêt, ni au charme de ces phrases. On voit ici en même tems que chaque phrase est dans un ton déterminé, et qu'on ne module que par phrases, ce qu'il faut observer. Dans le numéro 2, les phrases se succèdent par supposition, ce qui peut contribuer beaucoup à la chaleur, dans certaines occasions. Les diapasons des phrases sont encore ici arbitraires. Dans le numéro 3, toutes les phrases *répondantes* ne sont que des répétitions variées de leurs phrases *commençantes*. Ces répétitions pourraient aussi avoir lieu sans être variées; mais dans le premier cas, elles deviennent plus piquantes. Cependant, il faut que ces répétitions soient faites de la sorte, afin de bien reconnaître en elles leurs phrases *commençantes*. Dans le numéro 4, toutes les phrases *répondantes* sont dans un caractère opposé à celui des phrases *commençantes*: c'est un contraste continuel. Il ne serait pas naturel de faire exécuter cette Mélodie par une seule voix, parce qu'une seule personne ne tombe pas à chaque instant de la gaîté dans l'emportement, et *vice versâ*; mais deux personnes de différent caractère ou de différent sentiment, peuvent parfaitement bien se questionner et se répondre de la sorte, et mettre une forte opposition entre ce qu'elles ont à chanter. Une Mélodie dialoguée de la sorte peut devenir très-piquante, paraître fort naturelle et produire beaucoup d'effet, si elle est bien

Jn N.° 1 sind die *Antwortsphrasen* von selbem Charakter wie ihre *Anfangsphrasen*, und es ist da keine Unterschiebung angewendet. Der Ton-Umfang einer jeden dieser Phrasen ist durchaus willkührlich. Sie könnten bald um eine Octave höher, bald um eine Octave tiefer seyn, ohne dass dieses der Natur, dem Jnteresse, oder dem Reize dieser Phrasen Eintrag thun würde. Man sieht hier zugleich, dass jede Phrase in einer bestimmten Tonart statt findet, und dass man, (was zu beobachten ist,) nur nach Phrasen modulirt. Jn N.° 2 folgen sich die Phrasen mittelst der Unterschiebung, was sehr zur Lebhaftigkeit, bei gewissen Gelegenheiten, beiträgt. Auch hier ist die Tonlage der Phrasen willkührlich. Jn N.° 3 sind alle *Antwortsphrasen* nur varirte Wiederhohlungen ihrer *Anfangsphrasen*. Diese Wiederhohlungen könnten auch ohne Variationen statt haben, aber mit denselben werden sie anziehender. Übrigens müssen diese Wiederhohlungen von der Art seyn, dass in ihnen die Anfangsphrasen leicht erkennbar bleiben. Jn N.° 4, sind alle Antwortsphrasen von einem entgegengesetzten Charakter zu den Anfangsphrasen: es ist ein ununterbrochener Kontrast. Es wäre unnatürlich, diese Melodie durch eine einzige Stimme ausführen zu lassen, weil eine einzige Person nicht jeden Augenblick aus der Fröhlichkeit in den Zorn, und umgekehrt, verfällt; aber zwei Personen von verschiedenen Charakteren oder Empfindungen, können sehr wohl sich auf diese Weise befragen und beantworten, und einen starken Gegensatz in dasjenige legen, was sie zu singen haben. Eine, auf diese Art dialogirte Melodie kann sehr geistreich werden, und dabei sehr naturgemäss und wirkungsvoll erscheinen, wenn sie sonst wohlgemacht und vor allem am [illegible] Orte angebracht ist. Besonders in der

faite, et surtout bien placée. C'est particulièrement dans la Musique dramatique qu'on en pourrait faire un usage heureux; et je suis étonné de n'y point connaître un *duo* dialogué entièrement de la sorte. Le rhythme dans ce 4º exemple, quoiqu'il marche de quatre en quatre, n'est cependant point égal, parce que les quatre mesures de l'*allegro* (quoique ces mesures en soient plus longues) ne remplissent qu'à-peu-près la moitié du tems de quatre mesures de l'*andante*; et deux mesures de (C) ne font ici qu'à-peu-près une mesure de $\frac{2}{4}$. Ainsi, le rhythme marche de 4-2-4-2-4-2, &c. Le changement continuel de *majeur* en *mineur* et de *mineur* en *majeur* (du même ton), comme on le voit dans cet exemple, ne peut avoir lieu que pour exprimer un contraste pareil, et serait fort déplacé par-tout ailleurs.

Dialoguer par dessins (ou par imitations), c'est, comme on peut le voir dans l'exemple suivant:

dramatischen Musik könnte man davon einen glücklichen Gebrauch machen, und ich wundere mich, noch kein *Duo*, das vollkommen auf diese Weise dialogirt worden, in derselben angetroffen zu haben. Der Rhythmus in diesem 4ten Beispiele ist sich nicht gleich, obwohl er von 4 zu 4 Takten fortschreitet, weil die 4 Takte des *Allegro* (obwohl diese Takte länger sind,) nur beiläufig die Hälfte der Zeit ausfüllen, welche die 4 Takte des *Andante* erfordern; und 2 Takte vom (C ganzen Takt) machen hier nur ungefähr einen Takt von $\frac{2}{4}$. Also geht der Rhythmus in 4-2-4-2-4-2, &c. Das fortwährende Abwechseln von *dur* nach *moll* und von *moll* nach *dur* (in derselben Tonart) wie man es in diesem Beispiele sehen kann, darf nur bei Darstellung eines solchen Kontrastes statt finden, und wäre an jeder andern Stelle sehr übel angewendet.

Das *Dialogiren* nach Umrissen, (oder mittelst Jmitationen,) ist, wie man es im folgenden Beispiele sehen kann:



On peut envisager ici ces petites phrases comme des rhythmes de 2 mesures parce qu'elles sont accompagnées d'une pause assez forte (de 3 noires) quoique le véritable rhythme de cette mélodie soit de 8 mesures comme on peut le voir dans (T.).

Man kann hier diese kleinen Phrasen als 2=taktige Rhythmen ansehen, weil sie von einer ziemlich langen Pause (von $\frac{3}{4}$ des Taktes) begleitet werden, obwohl der eigentliche Rhythmus dieser Melodie der 8=taktige ist; wie man im Beispiele (T.) sehen kann.

---

où l'on imite par de petits dessins, ou par de petits rhythmes, et où le rhythme de deux parties exécutantes s'entrelace au moyen de la supposition. En supprimant les petites phrases *répondantes*, il reste

man imitirt da die kleinen Umrisse oder kleinen Rhythmen, und der Rhythmus beider ausführenden Stimmen verschlingt sich mittelst der Unterschiebung. Wenn man die *Antwortsphrasen* weglässt, so bleibt eine, sehr regel=

une Mélodie d'un rhythme fort régulier, p.e. | mässig rhythmisirte Melodie, z.B.

Même Mélodie, mais pour une seule voix.
Dieselbe Melodie, aber nur für eine Stimme gesetzt.



C'est ce qu'il faut observer, autant que possible, dans une bonne Mélodie. Là où deux notes frappent ensemble, il faut qu'elles fassent un des intervalles indiqués ci-dessus.

La quatrième manière de dialoguer où l'on commence une phrase dans une partie et où on la termine avec l'autre, ne peut s'employer avec quelque succès que dans la Musique dramatique, lorsque les paroles l'exigent impérieusement: quoiqu'alors il puisse y avoir quelque chose de piquant d'un côté, il n'est pas moins vrai que de l'autre, l'intérêt de la véritable Mélodie en souffre, parce qu'on ne peut convenablement exécuter une phrase avec deux timbres différens. Voici un exemple de cette manière de dialoguer:

Das ists, was man, bei einer guten Melodie, möglichst beachten muss. Da, wo zwei Noten zusammen angeschlagen werden, müssen sie eines der oben angezeigten Jntervalle bilden.

Die vierte Art zu dialogiren, wo man eine Phrase in einer Stimme anfängt, und in einer andern Stimme endigt, kann nur in der dramatischen Musik mit einigem Erfolge angewendet werden, wenn die Worte es unabwendbar verlangen: obwohl sie sodann einerseits etwas Jnteressantes haben kann, so ist andererseits doch nicht minder wahr, dass der Vortheil der wahren Melodie dabei leidet, weil man schicklicherweise eine Phrase nicht mit zwei verschiedenen Stimmen (Organen) vortragen kann. Hier ist ein Beispiel dieser Art zu dialogiren:



Ce que nous avons dit ici sur le dialogue de la Mélodie n'est pas seulement applicable au *duo*, mais aussi au *trio*, au *quatuor*, et enfin à tout morceau de musique où l'on promène les phrases mélodiques dans les différentes parties qui doivent les exécuter. Il est très-facile de faire d'une Mélodie quelconque un *duo* ou un *trio* dialogués.

Das, was wir hier über den Dialog der Melodie gesagt haben, ist nicht nur für das *Duo* anwendbar, sondern auch für das *Trio*, *Quartett*, und überhaupt für jedes Tonstück, wo man die melodischen Phrasen durch die verschiedenen Stimmen führt, welche sie vorzutragen haben. Es ist sehr leicht, aus irgend einer Melodie ein dialogirtes *Duo* oder *Trio* zu bilden.

NEUVIÈME PROPOSITION,

qui a pour but l'exercice des coupes mélodiques.

On se rappellera ce que nous avons dit plus haut sur les *cadres*, *coupes* ou *dimensions* de la Mélodie. L'intérêt d'une bonne Mélodie quelconque exige qu'on la mette dans un certain cadre: par conséquent il est important de connaître ces coupes et de s'y exercer. Il faut donc faire des Mélodies, 1º dans la petite coupe binaire, 2º dans la petite coupe ternaire, 3º dans la grande coupe binaire simple et double, 4º dans la grande coupe ternaire, 5º dans la coupe libre; 6º dans la petite et la grande coupe variée, 7º dans la coupe de retour, 8º dans la coupe simple, c'est-à-dire où toute la Mélodie n'a qu'une période développée, comme dans l'exemple de Sacchini: (Voy. M³).

Au moyen de ces neuf propositions (*), et de tout ce que nous avons dit dans le courant de l'ouvrage, un élève, s'il a *quelque* disposition, doit faire nécessairement des progrès dans la Mélodie. Ce qui est remarquable, c'est que tout ce que nous avons dit jusqu'ici sur cette matière, n'exige pas des connaissances ultérieures dans l'Harmonie; et c'est par là que tout élève en Musique peut et doit commencer. L'Harmonie ne devrait être enseignée qu'après cette étude de la Mélodie, d'autant plus que la Mélodie indique presque toujours son Harmonie, tandis que la connaissance seule de l'Harmonie peut nuire souvent à l'intérêt de la Mélodie, par l'abus qu'on en peut faire. En effet, l'Harmonie considérée par rapport à la Mélodie, est toute autre chose que l'harmonie considérée indépendamment de la Mélodie; remarque importante, qu'on aurait dû faire et répéter il y a long-tems.

Toutes nos écoles qui n'enseignent que l'Harmonie sont par cela même très-bornées; et au lieu d'enseigner trois branches aussi importantes l'une que l'autre, et qui sont 1º la Mélodie, 2º l'Harmonie,

(*) Ou bien au moyen de dix, en ajoutant celle que nous avons proposée dans la note, page 364, et qui est de faire des Mélodies sur différens mouvemens symétriques, donnés et indiqués seulement par une note, à l'instar de l'exemple (A.)

NEUNTE AUFGABE,

welche die Übung in den melodischen Rahmen (Formen) zum Zweck hat.

Man wird sich erinnern, was wir früher über die *Rahmen*, *Umkreise* und *Ausdehnung der Formen* der Melodie gesagt haben. Jede gute Melodie erfordert zu ihrem Vortheile, dass man ihr einen bestimmten Umfang, (Rahmen, Form) gebe: daher ist es wichtig, dass man diese Formen kenne und sich darin übe. Man muss daher Melodien bilden: 1tens in dem kleinen 2=theiligen Rahmen, 2tens in dem kleinen 3=theiligen Rahmen; 3tens in dem grossen 2=theiligen (einfachen und doppelten) Rahmen; 4tens in dem grossen 3=theiligen Rahmen; 5tens in dem freien Rahmen; 6tens in dem kleinen und grossen varirten Rahmen; 7tens in dem zurückkehrenden, (zum Thema zurückführenden) Rahmen; 8tens in dem einfachen Rahmen, das heisst, wo die ganze Melodie nur aus einer einzigen entwickelten Periode besteht, wie in dem Beispiele von *Sacchini*, (siehe M³).

Mittelst dieser neun Aufgaben, (*) und mittelst alles dessen, was wir im Laufe dieses Werkes gesagt haben, muss ein Schüler, der nur *einige* Anlagen besitzt, in der Melodie nothwendigerweise Fortschritte machen. Bemerkenswerth ist es, dass alles das, was wir bis jetzt über diesen Gegenstand lehrten, keine anderweitigen Kenntnisse der Harmonie erfordert; und eigentlich sollte und könnte jeder Musikschüler hiermit anfangen. Ja, die Harmonie sollte erst nach diesem Studium der Melodie studirt werden, um so mehr, als die Melodie selber schon fast immer die ihr zugehörige Harmonie andeutet, während dagegen die alleinige Kenntniss der Harmonie oft dem Interesse der Melodie, durch den Missbrauch, den man mit ihr machen kann, zu schaden vermag. In der That ist die Harmonie, in Rücksicht auf die Melodie, etwas ganz anderes, als die Harmonie für sich und von der Melodie unabhängig betrachtet; eine Bemerkung, die man wegen ihrer Wichtigkeit schon seit lange hätte machen und wiederhohlen sollen.

Alle unsere Schulen, die nur die Harmonie lehren, sind eben desshalb sehr beschränkt, und anstatt in drei Zweigen zu unterrichten, wovon der eine so wichtig wie der andere ist, nähmlich: 1tens in der Melodie, 2tens in der

(*) Oder eigentlich 10 Aufgaben, wenn man noch jene hinzufügt, welche wir in der Anmerkung, Seite 364 vorschlugen, und welche darin besteht, dass man auf verschiedene symmetrische Bewegungen, die nur durch eine einzige Note gegeben und angezeigt werden, nach dem Beyspiele A, Melodien erfinde.

3º l'Harmonie comme soutien de la Mélodie, ou le mariage intime de l'une et de l'autre; au lieu de tout cela, on n'enseigne qu'un seul de ces trois objets, qui n'est, comme tout le monde le sait, que l'Harmonie. De-là résulte ce qui suit: 1º Que les dispositions naturelles pour la Mélodie, non-seulement ne sont pas exercées et développées par l'étude, mais encore sont souvent étouffées, en ne s'occupant que de l'Harmonie isolée. 2º Que nous ne connaissons pas encore les véritables principes pour accompagner une Mélodie prédominante par l'Harmonie; et que, si nous rencontrons par hasard une idée mélodique heureuse, souvent nous l'embrouillons par l'Harmonie, ou bien nous l'ettouffons par l'accompagnement (*). 3º Que des compositeurs qui ne se sont occupés spécialement que de la Mélodie, y ont excellé (comme *Paisiello* et *Cimarosa*), sans être de grands harmonistes: ce qui a de nos jours donné lieu au préjugé funeste (dont l'ignorance s'empare si avidement), qu'il ne faut pas étudier et approfondir la nature et les effets de l'Harmonie, et que tout ce qui fait plaisir dans la composition, n'est que l'effet pur du hasard ou d'un génie inculte. 4º Que beaucoup d'habiles harmonistes n'ont point excellé dans la Mélodie, et n'ont obtenu que peu ou point de succès en public; ce qui a encore contribué au préjugé dont nous venons de parler. 5º Que des trois nations européennes qui ont le plus de prétentions en musique, il y en a une qui a d'abord excellé dans l'Harmonie sans

Harmonie, 3tens in der Harmonie als Grundlage und Stütze der Melodie oder in der innigen Verbindung beider zusammen; – anstatt allem diesem, unterrichtet man nur in einem dieser drei Gegenstände, welcher, wie Jeder weiss, einzig die Harmonie ist. Der Erfolg ist daher der nachstehende: 1tens Dass die natürlichen Anlagen für die Melodie durch das Studium nicht nur nicht geübt und entwikkelt werden, sondern dass man sie, durch eine ausschliessliche abgesonderte Beschäftigung mit der Harmonie sehr oft wirklich erstickt. 2tens Dass wir noch nicht die wahren Grundsätze kennen, nach welchen eine vorherrschende Melodie mit der Harmonie begleitet werden soll; und dass, wenn wir zufällig eine glückliche melodische Jdee finden, wir sie durch die Harmonie verwirren, oder durch die Begleitung ersticken. (*) 3tens Dass manche Tonsetzer, welche sich ausschliesslich nur mit der Melodie beschäftigten, hierin (wie *Paesiello* und *Cimarosa*) sehr glänzten, ohne grosse Harmonisten zu seyn; was in unseren Tagen zu dem betrübenden (von der Unwissenheit so gierig aufgefassten) Vorurtheil Anlass gab, dass es nicht des Studiums und der Ergründung der Natur und der Wirkungen der Harmonie bedürfe, und dass alles, was in der Composition Vergnügen erweckt, nur die blosse Wirkung des Zufalls oder eines ungebildeten Genies sey. 4tens Dass viele geschickte Harmoniker in der Melodie gar nicht glänzten, und nur wenig oder gar keinen Beifall beim Publikum fanden; was dann zu dem oben erwähnten Vorurtheile noch mehr beitrug. 5tens Dass unter den drei europäischen Nationen, welche die meisten Ansprüche auf die Tonkunst haben,

(*) Ce qu'on doit appeller la clarté en Musique est fort difficile à acquérir, et rien n'est plus facile dans cet art que d'y être confus. En Poèsie et en Eloquence, lorsqu'on a conçu des idées franches et nettes il faudrait peu connaitre sa langue pour ne pas les rendre avec clartè; car, comme l'a dit le Lègislateur du Parnasse français:

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots, pour le dire, arrivent aisément.

En Musique, c'est bien différent: le compositeur peut concevoir ses idées mélodiques clairement; et elles peuvent paraître fort confuses, s'il n'observait pas rigoureusement en les rèalisant les autres conditions indispensables, pour obtenir et entretenir la clarté, conditions dont nous indiquerons une partie dans le supplément. Ce n'est pas seulement la puretè, mais en même tems et spècialement la clarté qu'on doit recommander et prescrire aux élèves. Ce qui n'est pas clair en Musique (comme en Poésie et en Eloquence) est mal conçu et mal ècrit, malgré toute la pureté possible. C'est encore sur cet objet comme sur beaucoup d'autres que la Musique a besoin d'un traité particulier, car, on ne sait pas encore evidemment en quoi consiste la clarté musicale, et ce qu'il faut éviter, pour ne pas embrouiller ses idées. Les ouvrages sur la composition ne parlent que de la pureté et non de la clarté musicale, ce qui est bien différent, attendu qu'on peut ècrire purement sans ècrire clairement, et vice versa.

(*) Das, was man Klarheit in der Musik nennt, ist sehr schwer zu erlangen, und nichts ist in dieser Kunst leichter, als sich zu verwirren. Jn der Dicht= und Rede=kunst, wenn man da klare und freye Jdeen gefunden hat, müsste man seiner Sprache wenig mächtig seyn, um sie nicht mit klarer Verständlichkeit auszudrücken; deñ, wie der Gesetzgeber des französischen Parnasses sagt:

Jst aus der Ansicht jeder Zweifel nur entschwunden,
Das Wort des Ausdruks ist dañ bald gefunden.

Aber in der Musik ist das ganz anders: Der Compositeur kann seine melodischen Jdeen vollkommen klar auffassen; und doch können sie verwirrt erscheinen, wenn er bey ihrer Ausarbeitung nicht die andern unumgänglichen Bedingungen streng erfüllt, um die Klarheit zu erlangen und fortgesetzt fest zu halten; – Bedingungen, von denen wir einen Theil im Anhang dieser Abhandlung anzeigen werden. Es ist nicht nur die Reinheit (des Satzes), sondern zugleich, und vorzüglich die Klarheit, welche man den Schülern anempfehlen und vorschreiben soll. Alles, was in der Musik, (wie in der Dicht= und Redekunst), nicht klar ist, ist schlecht abgefasst und schlecht geschrieben, selbst bey der bestmöglichsten Reinheit des Satzes. Auch über diesen Gegenstand, so wie über viele Andere, bedarf die Musik noch einer besonderen Abhandlung; deñ noch ist nicht mit Bestimmtheit dargethan, worin die musikalische Klarheit besteht, und was man zu vermeiden hat, um seine Jdeen nicht zu verwirren. Die Compositionslehrbücher sprechen nur von der musikalischen Reinheit, und nie von ihrer Klarheit, was doch ein grosser Unterschied ist, indem man sehr richtig und doch unklar, so wie umgekehrt, schreiben kañ.

exceller dans la Mélodie, a ensuite brillé dans la Mélodie mais aux dépens de l'Harmonie, et tourne maintenant dans un cercle fort étroit. La seconde excelle principalement dans l'Harmonie, mais trop souvent aux dépens de la Mélodie. La troisième est encore en chemin pour briller dans la véritable Mélodie, et pour exceller dans la véritable Harmonie.

eine ist, welche anfangs in der Harmonie sich auszeichnete, ohne in der Melodie zu glänzen, und später in der Melodie Grosses leistete, aber auf Unkosten der Harmonie, und sich gegenwärtig in einem sehr engen Kreise dreht. Die andere ist in der Harmonie vortrefflich, aber nur zu oft auf Kosten der Melodie. Die dritte ist noch auf dem Wege, um in der wahren Melodie, so wie in der wahren Harmonie zu glänzen und Vortreffliches zu leisten.

---

58. Anmerkung des Übersetzers. Auch hier muss erinnert werden, dass diese Worte im Jahre 1813 geschrieben worden sind.

6° Qu'on ne sait point apprécier les difficultés de la Mélodie, et qu'on n'apprécie que celles de l'Harmonie. 7° Qu'on confond preque tous les genres de musique. 8° Que des talens qui se sont occupés sérieusement de la Mélodie et de l'Harmonie, se sont aussi distingués dans l'une et dans l'autre, comme *Hændel*, *Jomelli*, *Haydn* et *Mozart*. Voilà les véritables grands maîtres en musique : ce sont eux qui ont produit le plus de sensations, et qui jouissent de la célébrité la plus haute et en même tems la plus durable.

Ainsi, il faut établir la balance si importante entre l'étude de la Mélodie et celle de l'Harmonie. (*) Il faut étudier et enseigner l'une et l'autre, sans quoi, nos écoles resteront aussi insuffisantes qu'elles l'ont toujours été, et leurs élèves resteront toujours médiocres, parce que le véritable but de l'art sera manqué.

Les concours en fait de composition devraient se faire non-seulement sous le rapport de l'Harmonie, mais en même tems encore sous le rapport de la Mélodie. L'élève sera tenu de composer une cantate entière qui n'intéresse que par la Mélodie, et qui par conséquent ne sera accompagnée que par une basse simple ou continue; car, si on lui permet de se servir de tout l'attirail de nos orchestres, la plus grande partie de ses ressources sera puisée dans

6tens Dass man die Schwierigkeiten der Melodie nicht zu würdigen weiss, und nur die Schwierigkeiten der Harmonie anerkennt. 7tens Dass man fast alle Musik-Gattungen mit einander vermengt. 8tens Dass jene Talente, welche sich ernstlich mit der Melodie und Harmonie beschäftigten, sich auch in beiden gleichmässig auszeichneten, wie *Händel*, *Jomelli*, *Haydn* und *Mozart*. Das sind wahrhaft grosse Meister der Tonkunst: das sind die, welche das grösste Aufsehen erregten, und die der höchsten und zugleich dauerndsten Berühmtheit geniessen.

Demnach muss das Gleichgewicht zwischen dem Studium der Melodie und jenem der Harmonie festgestellt werden. (*) Man muss die eine und die andere lernen und lehren; ohne diesem verbleiben unsere Schulen so ungenügend, wie sie es bis jetzt immer waren, und ihre Zöglinge bleiben immer mittelmässig, weil das Wahre der Kunst verfehlt seyn wird.

Die Preisaufgaben und Concurse im Fache der Composition sollten nicht nur in Rücksicht auf die Harmonie, sondern zugleich auch in Rücksicht auf die Melodie gemacht werden. Der Schüler sollte verbunden seyn eine Cantate zu componiren, die nur durch die Melodie interessirte, und die folglich nur von einem einfachen, oder fortgehenden Basse, (*Basso continuo*) begleitet wäre; denn sobald man ihm erlaubt, sich der ganzen Zurüstung unserer Orchester zu bedienen, so wird der grösste Theil seiner

---

(*) Le préjugé qui a régné jusqu'à présent, qu'on ne pouvait rien dire d'instructif sur la Mélodie, est donc combattu, non-seulement par ce Traité, mais encore par le Traité du Sublime de Longin, où cet habile critique analyse le sublime, qui était la chose du monde la plus difficile à analyser, et dont il nous manque encore la véritable définition; car il n'y en a pas d'autre que celle-ci: le sublime est le sublime.

(*) Das bisher herrschende Vorurtheil: dass man über die Melodie nichts Belehrendes sagen könne, ist demnach bekämpft, nicht nur durch die gegenwärtige Abhandlung, sondern auch durch Longin's Tractat vom Erhabenen, wo dieser geistreiche Kritiker das Erhabene zergliedert, das unter allen Dingen in der Welt am schwersten zu zergliedern ist, und wovon uns dennoch die wahre Definition mangelt; denn wir haben darüber keine Andere als die: Das Erhabene ist das Erhabene.

l'Harmonie; et c'est lui tendre un piège dans lequel il tombera bon gré mal gré.

Hilfsmittel in der Harmonie vergeudet; und man würde ihm hier eine Falle legen, in welcher er mit oder ohne Wille seine Fähigkeiten erproben müsste.

59. Anmerkung des Übersetzers. So soll und muss der Zögling der Mahlerkunst zuvörderst gut *zeichnen* können, ehe er sich an die Colorirung, an den Gebrauch der Farben wagen darf. Diese Vergleichung hat man wohl schon mit der Musik in *harmonischer* Rücksicht gemacht; aber sie passt unendlich besser in Hinsicht auf die *Melodie*. Denn die Melodie muss (wie die Zeichnung) die Jdee des Ganzen, so wie die Umrisse des Einzelnen schon klar, fest und symmetrisch darstellen, ehe das *Farbenspiel* der Harmonie hinzukommen darf.

Après avoir bien satisfait ses juges sous le rapport de la Mélodie, qu'on le fasse ensuite concourir pour le prix de l'Harmonie, qui ne devrait pas être confondu avec celui de la Mélodie: car, on peut mériter l'un sans mériter l'autre. Par cette raison nous jugeons à propos de présenter le programme qu'on va lire.

Erst nachdem der Zögling seine Richter in melodischer Rücksicht wohl befriedigt haben wird, lasse man ihn um den Preis in der Harmonie ringen, welcher nicht mit jenem der Melodie verwechselt oder vermengt werden sollte: denn man kann des einen würdig seyn, ohne den andern zu verdienen. Aus diesem Grunde halten wir es für geeignet, folgendes Programm vorzuschlagen.

PROJET D'UN PROGRAMME

POUR UN CONCOURS DE COMPOSITION.

La composition musicale est un art fort difficile, même lorsque la nature nous a accordé du génie. Un élève qui aspire au titre de compositeur, ne devrait concourir qu'après huit ans d'un travail sérieux et assidu, parce que ce n'est qu'après ce laps de tems qu'il commence à se rendre compte de ce qu'il fait, en supposant même qu'il ait été bien guidé (*). Après un pareil nombre d'années d'expériences, de méditations et d'observations sur les effets de ses propres productions, il peut acquérir des droits à l'honneur de concourir. Pour un tel élève on est en droit d'exiger le programme suivant:

ENTWURF EINES PROGRAMMS

ZU EINER PREISBEWERBUNG IN DER COMPOSITION.

Die musikalische Composition ist eine sehr schwere Kunst, selbst wenn uns die Natur das Genie dazu verliehen hat. Ein Schüler, der nach dem Titel eines Tonsetzers strebt, sollte nicht eher, als nach einem ernsten und unablässigen Studium von *acht Jahren* sich darum bewerben, weil nur nach Verlauf dieser Zeit es möglich ist, dass er von seinen Leistungen sich Rechenschaft geben könne, sogar bei vorausgesetztem ausgezeichneten Unterricht. (*) Nach einer solchen Anzahl von Jahren, wo er Erfahrungen sammeln, und über seine eigenen Leistungen und deren Wirkung nachdenken und Bemerkungen machen kann, hat er das Recht zu der Ehre, sich mitbewerben zu dürfen. Für einen solchen Zögling kann man folgende Forderungen aufstellen:

(*) Du tems de Palestrina, d'Allegri, de Corelli et de Scarlatti, on ne reconnaissait pour compositeur que celui qui pouvait prouver au bout de sept ou huit années, par des témoignages authentiques, qu'il devait ses connaissances à une excellente école. Aujourd'hui c'est bien différent. On accorde le titre de compositeurs à tous ceux qui ont obtenu quelque succès avec des opèras qui, le plus souvent, ne sont que des témoignages authentiques de leur ignorance. Voilà une des causes principales qui font que tant d'opèras n'ont qu'un moment de vogue, et rentrent avec justice dans le néant d'où ils sont sortis.

(*) Zur Zeit Palestrina's, Allegri's, Corelli's und Scarlatti's wurde nur derjenige als Compositeur anerkannt, der nach Verlauf von 7 bis 8 Jahren, durch unverdächtige Zeugnisse beweisen konnte, dass er seine Kenntnisse einer anerkannt vortrefflichen Schule verdanke. Wie ganz anders ist es heutzutage. Man gewährt den Titel von Tonsetzern allein jenen, die einigen Erfolg durch Opern erlangt haben, welche, meistens, nur ein unverdächtiges Zeugniss ihrer Unwissenheit liefern. Diess ist eine jener Hauptursachen, wesshalb so viele Opern nur momentan einige Wirkung machen, und mit Recht bald in das Nichts zürückkehren, aus welchem sie entsprangen.

60. Anmerkung des Übersetzers. Zwar hat man allerdings jetzt weit mehr Hilfsmittel, Erleichterungen und Muster zum Studium, als zu jener Zeit; dagegen sind aber dic Grenzen der Kunst unendlich erweitert worden, und viele Kunstzweige und Formen, die ganze Jnstrumentalmusik, etc: sind erst seither neu erschaffen worden, und machen daher dem Schüler eine nur um so ausgedehntere Anstrengung zur Pflicht.

1° Un morceau dans le véritable style d'église, c'est-à-dire, dans celui de *Palestrina*, sans orchestre et seulement pour les voix, à quatre, cinq ou six parties. Il sera jugé sous le rapport de ce style. 2° Une cantate à une ou deux voix, accompagnée seulement d'une basse continue. Cette production sera jugée uniquement sous le rapport de la Mélodie, ou sous celui de bien accompagner par l'Harmonie une Mélodie predominante. 3° Une scène tragique ou bien une scène comique, selon les dispositions de l'élève : elle ne sera jugée que dramatiquement. 4° Un *quatuor* dans le genre de *Haydn*, c'est-à-dire un morceau pour lequel on tire la matière de deux ou trois idées tout au plus, et dans lequel chaque partie doit être obligée, et non partie de remplissage. On le jugera sous le rapport de l'unité, et sous celui de la pureté de l'harmonie à quatre, qui est la base de toutes les autres. 5° Une symphonie (ou une ouverture) à grand orchestre. On en donnera le thême aux élèves, lequel sera choisi de manière qu'il se prête facilement à un développement suffisant. Ce morceau sera jugé ainsi qu'il suit : (1°) Comment l'élève sait manier son orchestre, employer à-propos tous les instrumens et éviter la confusion ; (2°) quel parti il sait tirer d'un motif, lorsqu'il se prête aux développemens.

Il est évident qu'un élève qui a satisfait ses juges sous ces cinq conditions, au moins jusqu'à un certain point, doit bien connaître l'harmonie, le contrepoint double (au moins celui à l'octave qui est le plus utile), et savoir faire une fugue; car, comment pourrait-il sans cela se tirer d'affaire, pour réaliser la première, la quatrième et la cinquième conditions de ce Programme? Il ne pourrait jamais avoir la hardiesse de l'entreprendre. Ainsi, on peut le dispenser de toute autre épreuve, d'autant plus qu'un *concours d'Harmonie*, n'est pas un *concours de composition*, et qu'on peut faire assez passablement de l'Harmonie, du contre-point double, triple et quadruple à l'octave, celui à la dixième et à la douzième, et enfin même passablement la fugue, sans mériter le titre de compositeur.

1tens Ein Tonstück im wahren Kirchenstyl, das heisst, in jenem des *Palestrina*, ohne Orchester, und nur für Gesang, und zwar 4=, 5=, oder 6= stimmig. Er wird in der Rücksicht auf diesen Styl beurtheilt und gerichtet. 2tens Eine Cantate für eine oder zwei Gesangstimmen, einzig nur von einem ununterbrochenen Bass begleitet. Diese Leistung wird allein nur in Rücksicht auf die Melodie, oder auf die Art, eine vorherrschende Melodie durch die Harmonie gut zu begleiten, beurtheilt. 3tens Eine tragische, oder auch wohl eine komische Scene, je nach den Anlagen des Schülers: sie wird nur in dramatischer Hinsicht beurtheilt. 4tens Ein *Quartett* im Styl des *Haydn*, das heisst, ein Tonstück, zu welchem man den Stoff nur aus zwei oder höchstens drei Jdeen entwickelt, und in welchem jede Stimme obligat, und nicht als Ausfüllungsstimme gesetzt seyn muss. Man wird es beurtheilen in Hinsicht auf die Einheit und auch in Hinsicht auf die Reinheit der 4= stimmigen Harmonie, welche die Grundlage aller andern ist. 5tens Eine Sinfonie (oder Ouverture) für das grosse Orchester. Das Thema dazu wird den Schülern gegeben, und muss auf solche Art gewählt seyn, dass es sich zu einer hinreichenden Entwicklung mit Leichtigkeit eignet. Dieses Tonstück wird folgendermassen beurtheilt: (1tens) Wie der Schüler das Orchester zu benutzen, die Jnstrumente gehörig und zu rechter Zeit anzuwenden, und die Verwirrung zu vermeiden vermag; (2tens) welchen Vortheil er aus einem Thema zu ziehen weiss, wenn solches sich zu Entwicklungen eignet.

Es ist klar, dass ein Schüler, der seine Richter bei diesen fünf Aufgaben, (wenigstens bis zu einem gewissen Grade) zufrieden gestellt hat, von der Harmonie, und vom doppelten Contrapunkt (wenigstens von jenem in der Octave, der der nützlichste ist,) schon gute Kenntnisse besitze, und eine Fuge zu schreiben verstehe; denn wie könnte er sich sonst, um die erste, die vierte und fünfte Aufgabe dieses Programs zu erfüllen, aus der Sache ziehen? Nie könnte er die Kühnheit haben, dieses zu unternehmen. Also kann man ihm jede andere Probe entlassen, um so mehr als eine *Preisbewerbung in der Harmonie* noch lange keine *Preisbewerbung in der Composition* ist, indem man die Harmonie, den doppelten, dreifachen und vierfachen Contrapunkt in der Octave, in der Decime und Duodecime und endlich selbst leidlich die Fuge in seiner Gewalt haben kann, ohne deshalb den Titel eines Compositeurs zu verdienen.

L'étude de la véritable composition ne commence qu'après celle de la fugue, c'est-à-dire là où toutes nos écoles la finissent. Car tout ce qu'on apprend jusqu'à la fugue n'est en quelque sorte qu'un préliminaire qui doit précéder l'étude de la composition.

DERNIÈRES REMARQUES SUR LE RHYTHME.

Pour ne point s'égarer dans les recherches sur le rhythme, il faut constamment partir du principe que *le rhythme mesure la durée des phrases et des idées musicales*, et exige qu'elles soient symétriquement distribuées. Ce rhythme est par conséquent comparable aux belles proportions de l'architecture. Ainsi lorsqu'on dit qu'une idée en musique est *coupée trop court*, ou qu'elle est trop allongée, ou bien qu'elle est boiteuse, on ne dit autre chose sinon qu'elle pêche par le rhythme, c'est-à-dire que le rhythme en est trop court ou trop long. Le rhythme est donc *la symétrie musicale*. Cette symétrie est susceptible d'une grande variété. C'est cette variété qu'il est important de connaître, particulièrement par rapport à la Mélodie. Les phrases mélodiques peuvent se succéder non-seulement de 2 mesures en 2 mesures, de 3 mesures en 3 mesures, de 4 mesures en 4 mesures, de 5 mesures en 5 mesures, de 6 mesures en 6 mesures, de 8 mesures en 8 mesures, mais encore:

De 2 – 2 – 3 – 3 – 4 – 4.
De 2 – 2 – 4 – 4.
De 3 – 3 – 4 – 4.
De 4 – 4 – 3 – 3 – 4.
De 4 – 4 – 6.
De 8 – 4 – 3 – 3 – 4.
De 5 – 5 – 4 – 4 – 6 – 6.
De 6 – 6 – 3 – 3 – 8.
De 6 – 4 – 6 – 4.
De 5 – 5 – 3 – 3 – 4 4, &., &.

Les combinaisons suivantes peuvent aussi s'essayer avec succès; on n'en a presque point encore fait usage, faute de recherches sur la Mélodie, et elles deviendraient par-là pour celle-ci une nouvelle ressource:

3 – 4 – 3 – 4 – 3 – 4,

Das Studium der wirklichen Composition fängt erst nach jenem der Fuge, also erst da, wo alle unsere Schulen aufhören, eigentlich an. Denn alles das, was man bis zum Fugensatz lernt, ist in gewisser Hinsicht nur eine vorläufige Einleitung, welche dem eigentlichen Studium der Composition vorangehen muss.

LETZTE BEMERKUNGEN ÜBER DEN RHYTHMUS.

Um sich bei den Untersuchungen über den Rhythmus nicht zu verirren, muss man beständig von dem Grundsatz ausgehen, *das der Rhythmus die Dauer der Phrasen und der musikalischen Jdeen abmisst*, und also begehrt, dass sie symmetrisch abgetheilt seyen. Dieser Rhythmus ist demnach den schönen Proportionen der Baukunst zu vergleichen. Wenn man also sagt, dass eine musikalische Jdee *zu kurz abgeschnitten*, oder *zu lang ausgedehnt* ist, oder auch dass sie hinkt, so sagt man damit nichts anders, als dass sie gegen den Rhythmus verstosse, das heisst, dass ihr Rhythmus zu kurz oder zu lang sey. Der Rhythmus ist also die *musikalische Symmetrie*, (das musikalische Ebenmass.) Diese Symmetrie ist einer grossen Abwechslung fähig. Und eben diese Abwechslung ist es, welche zu kennen, besonders in Bezug auf die Melodie so wichtig ist. Die melodischen Phrasen können einander nicht nur von 2 zu 2, von 3 zu 3, von 4 zu 4, von 5 zu 5, von 6 zu 6, von 8 zu 8 Takten nachfolgen, sondern auch:

Von 2 – 2 – 3 – 3 – 4 – 4.
Von 2 – 2 – 4 – 4.
Von 3 – 3 – 4 – 4.
Von 4 – 4 – 3 – 3 – 4.
Von 4 – 4 – 6.
Von 8 – 4 – 3 – 3 – 4.
Von 5 – 5 – 4 – 4 – 6 – 6.
Von 6 – 6 – 3 – 3 – 8.
Von 6 – 4 – 6 – 4.
Von 5 – 5 – 3 – 3 – 4 – 4, &., &.

Die folgenden Zusammensetzungen können auch mit Erfolg versucht werden; bis jetzt hat man davon noch fast gar keinen Gebrauch gemacht, da dazu die nöthigen Nachforschungen über die Melodie mangelten, und eben dadurch würden sie für dieselbe ein neues Hilfsmittel bilden:

3 – 4 – 3 – 4 – 3 – 4,

où les *compagnons* s'entrelacent, p.e.

wo die Begleiter sich durchflechten, z.B.



et où il y a une symétrie qu'on pourrait rendre oculaire à-peu-près de la sorte :

1 2 3
1 2 3 4
1 2 3
1 2 3 4
1 2 3
1 2 3 4

De même : 2 – 3 – 2 – 3 – 2 – 3, qui donnent la symétrie suivante :

1 2
1 2 3
1 2
1 2 3
1 2
1 2 3

De même encore :

5 – 4 – 5 – 4 – 5 – 4.
6 – 3 – 6 – 3 – 6 – 3.
5 – 6 – 5 – 6 – 5 – 6.
4 – 3 – 4 – 3 – 4 – 3.
6 – 5 – 6 – 5 – 6 – 5.
4 – 5 – 4 – 5 – 4 – 5.
3 – 2 – 3 – 2 – 3 – 2.
3 – 5 – 3 – 5 – 3 – 5, &.

Le rhythme de 7 (que nous n'avons pu adopter avant ces nouvelles remarques et ces nouvelles combinaisons rhythmiques) pourrait avoir lieu avec les conditions suivantes : 1.º Qu'il soit parfaitement bien divisible en deux parties de la sorte : 3 – 4 ou 4 – 3 ; c'est-à-dire, que la Mélodie fasse sentir un repos, soit dans la troisième ou quatrième mesure, lequel repos puisse remplacer une demi-cadence.

und wo eine Symmetrie statt findet, welche man auf ungefähr folgende Art sichtbar machen könnte :

1 2 3
1 2 3 4
1 2 3
1 2 3 4
1 2 3
1 2 3 4

Eben so : 2 – 3 – 2 – 3 – 2 – 3, welche folgende Symmetrie bilden :

1 2
1 2 3
1 2
1 2 3
1 2
1 2 3

Und eben also :

5 – 4 – 5 – 4 – 5 – 4.
6 – 3 – 6 – 3 – 6 – 3.
5 – 6 – 5 – 6 – 5 – 6.
4 – 3 – 4 – 3 – 4 – 3.
6 – 5 – 6 – 5 – 6 – 5.
4 – 5 – 4 – 5 – 4 – 5.
3 – 2 – 3 – 2 – 3 – 2.
3 – 5 – 3 – 5 – 3 – 5, &.

Der 7=taktige Rhythmus, (welchen wir vor diesen neuen Bemerkungen und neuen rhythmischen Zusammensetzungen nicht berühren konnten,) könnte unter folgenden Bedingungen statt haben : 1.tens dass er vollkommen gut in zwei Theile eintheilbar sey, und zwar in folgender Weise : 3 – 4 oder 4 – 3 ; das heisst, dass die Melodie einen Ruhepunkt fühlen lasse entweder im dritten oder vierten Takte, welcher Ruhepunkt eine Halbcadenz zu ersetzen

2° Qu'il ait un *compagnon* absolument égal, qui le suive *immédiatement*, c'est-à-dire que si le rhythme de 7 est divisible de 3-4, le rhythme suivant doit l'être pareillement; et s'il l'est de 4-3, le suivant aussi doit être de 4-3. Dans les deux cas, on aura la symétrie suivante:

1	2	3		et	1	2	3	4
1	2	3	4		1	2	3	
1	2	3			1	2	3	4
1	2	3	4		1	2	3	

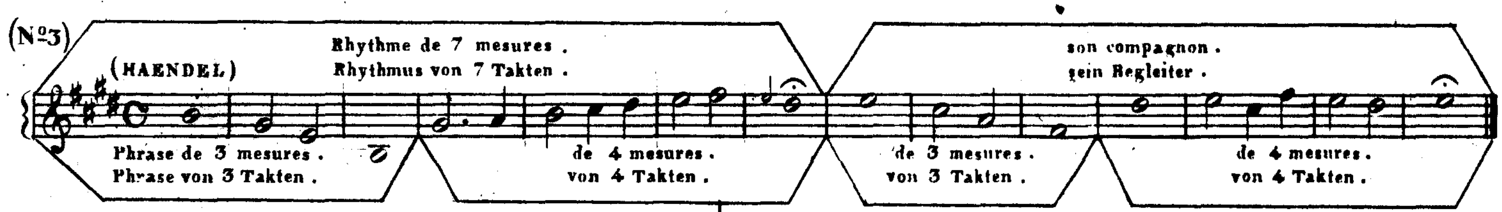
Voici un exemple pour le premier de ces deux cas.

im Stande sey. 2^tens^ Dass er einen, *ihm vollkommen gleichen* Begleiter habe, welcher ihm *unmittelbar* nachfolgt, das heisst, wenn der 7=taktige Rhythmus in 3-4 theilbar ist, so muss es der nachfolgende eben so seyn; und ist er in 4-3 einzutheilen, so muss der nachfolgende auch 4-3 haben. Jn beiden Fällen erhält man folgende Symmetrie:

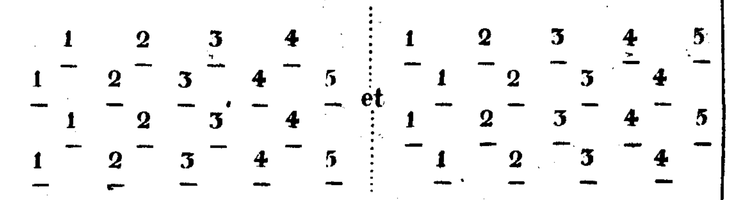
1	2	3		und	1	2	3	4
1	2	3	4		1	2	3	
1	2	3			1	2	3	4
1	2	3	4		1	2	3	

Hier ein Beispiel über den ersten dieser beiden Fälle.

(N°3)



Avec de pareilles conditions, on obtiendra aussi, 1° un rhythme répété de neuf mesures, divisible de 4-5 ou de 5-4, dont la symétrie sera:



2° Un rhythme répété de dix mesures, divisible de 5-6 ou de 6-4, ou de 4-6; 3° un rhythme répété de onze mesures, divisible de 5-6 ou de 6-5; 4° un rhythme répété de douze mesures, divisible de 6-6, ou de 8-4, ou de 4-8, ou de 4-4-4, ou de 2-2-4-4.

Les recherches qu'on a faites sur l'Harmonie depuis des siècles nous ont tellement écarté de tout ce qui touche spécialement la Mélodie, que nous avons perdu jusqu'à la trace de l'art mélodique. De-là vient que la plus grande partie de nos Mélodies ne marche que dans le rhythme de 4 en 4, et qu'à peine on en sait créer d'intéressantes dans d'autres rhythmes. De-là vient encore que la plus grande partie des phrases chantantes dans le rhythme de 4, se trouve usée, et qu'on a de la peine, même avec du génie, à trouver des chants neufs dans ce rhythme. Ce ne sera que dans de nouvelles combinaisons rhythmiques et symétri=

Mit ähnlichen Bedingungen erhält man auch, 1^tens^ einen 9= taktigen wiederhohlten Rhythmus, der in 4-5, oder in 5-4 eintheilbar ist, und dessen Symmetrie sich folgendermassen gestaltet:

1	2	3	4		und	1	2	3	4	5
1	2	3	4	5		1	2	3	4	
1	2	3	4			1	2	3	4	5
1	2	3	4	5		1	2	3	4	

2^tens^ Einen Rhythmus von 10 Takten, in 5-5, oder in 6-4, oder auch in 4-6 theilbar; 3^tens^ einen Rhythmus von eilf Takten, theilbar in 5-6, oder in 6-5. 4^tens^ einen wiederhohlten Rhythmus von 12 Takten, theilbar in 6-6, oder in 8-4, oder in 4-8, oder in 4-4-4, oder in 2-2-4-4 Takte.

Die Nachforschungen, welche man seit Jahrhunderten über die Harmonie angestellt hat, haben uns so sehr von allem dem entfernt, was die Melodie insbesondere betrifft, dass wir die melodische Kunst bis auf die letzte Spur verloren haben. Daher kommt es, dass der grösste Theil unserer Melodien nur in dem Rhythmus von 4 zu 4 fortschreitet, und dass man kaum mit Mühe in andern Rhythmen etwas Jnteressantes zu erfinden vermag. Daher kommt es auch, dass der grösste Theil der Gesangsphrasen in dem 4=taktigen Rhythmus so abgenützt erscheint, und dass man, selbst mit allem Genie, Mühe hat, in diesem Rhythmus neue Gesänge zu finden. Nur in neuen rhythmischen und symmetrischen Zusammenstellungen, (und in der

ques (et dans le genre précédemment indiqué), qu'on trouvera des chants plus frais et moins connus (*); mais pour cela, il faut consacrer une partie de son tems à cette étude, s'y exercer, s'y perfectionner et s'y fortifier. Il faut de même accoutumer le public et le familiariser avec ces nouvelles formes symétriques; mais par des chants simples et francs. Il s'y prêtera d'autant plus facilement, qu'il nous reproche de lui donner peu de mélodie, et qu'il trouve souvent usée celle que nous lui offrons.

Il y a des rhythmes qui, pris séparément, sont boiteux et non symétriques, comme les rhythmes de 3, 5, 7, 9, 11 et 13 mesures; mais la répétition immédiate d'un pareil rhythme rétablit la symétrie, ou une juste balance entre les phrases de ces deux rhythmes égaux. Il ne faut donc pas considérer un rhythme pris séparément, mais considérer les rhythmes pris entr'eux; car, dans le premier cas, chaque rhythme est bon; dans le second, ils peuvent devenir tous mauvais, selon que le compositeur en usera.

Le rhythme musical, comme nous l'avons exposé dans le courant de cet ouvrage, est une découverte de nos jours, et qui n'a rien de commun avec le rhythme des anciens. Les Grecs et les Latins appellaient rhythme, comme tout le monde sait, un mélange symétrique de syllabes longues et brèves, d'où provenaient dans leurs vers les pieds alcaïques, trochaïques, iambiques, &. Comme la Musique pouvait fidellement imiter ces rhythmes par des sons, on avait de même appellé *rhythmes* certains dessins mélodiques qui exprimaient cette symétrie syllabique. Ainsi, on disait que telle Musique avait un mouvement dactylique, trochaïque ou

vorher angezeigten Gattung) wird es möglich seyn, wahrhaft neue und frische Melodien zu entdecken; (*) aber zu diesem Zwecke müsste man einen Theil seiner Zeit diesem Studium widmen, sich darin üben, vervollkommnen, und befestigen. Auch müsste das Publikum daran gewöhnt, und mit diesen neuen symetrischen Formen vertraut gemacht werden; aber dieses könnte nur durch einfache, ungezwungene Gesänge geschehen. Das Publikum würde dieses um so williger aufnehmen, als es uns vorwirft, dass wir ihm zu wenig Melodie biethen, und dass die dargebothene oft gar sehr abgenützt und längst verbraucht ist.

Es gibt Rhythmen, welche einzeln betrachtet, hinkend und unsymmetrisch sind, wie die Rhythmen von 3, 5, 7, 9, 10 und 13 Takten; aber eine unmittelbare Wiederhohlung eines solchen Rhythmus stellt die Symmetrie wieder her, oder bewirkt ein richtiges Gleichgewicht zwischen den Phrasen dieser beiden, einander gleichen Rhythmen. Daher darf man einen Rhythmus nicht einzeln, sondern die Rhythmen gegenseitig betrachten; denn, im ersten Falle ist jeder Rhythmus gut; im zweiten Falle können sie alle schlecht werden, je nachdem der Compositeur davon Gebrauch macht.

Der musikalische Rhythmus, so wie wir ihn im Laufe dieser Abhandlung dargestellt haben, ist eine Entdeckung unserer Tage, und hat mit dem Rhythmus der Alten nichts gemein. Die Griechen und Römer verstanden, wie jeder weiss, unter dem Namen Rhythmus eine symmetrische Mischung von langen und kurzen Sylben, aus welcher in ihren Versen die alkäischen, trochäischen, jambischen, u.a. Füsse entstanden. Da die Musik diese Rhythmen durch ihre Töne getreu nachahmen konnte, so hatte man selbst gewisse melodische Umrisse *Rhythmen* genannt, weil durch dieselben diese Symmetrie der Sylben auch hervorgebracht werden konnte. Demnach sagte man, diese oder jene Musik habe eine daktilische, trochäische, jambische Bewegung,

(*) Il me paraît que les ballets pourraient tirer de même un parti fort avantageux de ces différentes combinaisons rhythmiques. Au lieu de borner la Mélodie à un rhythme de 4 en 4, et sans discontinuer, ils pourraient jouir par-là de ces nouvelles combinaisons. Ce serait des essais à faire que personne ne pourrait mieux réaliser que M. GARDEL, s'il avait affaire à un compositeur habile et en même tems capable d'ouvrir d'autres routes en ce genre.

(*) Mich dünkt, dass auch die Balletmusik von diesen verschiedenen rhythmischen Zusammensetzungen grossen Vortheil ziehen könnte. Anstatt die Melodie ununterbrochen auf den Rhythmus von 4 zu 4 zu beschränken, könnte die Tanzmusik alle Reize dieser neuen Abwechslungen geniessen. Ein guter Balletmeister (wie Mr GARDEL) wäre der Mann, diese Versuche ins Werk zu setzen, wenn er sich mit einem Tonsetzer vereinigte, der Talent mit vorurtheilsfreyen Ansichten vereinigte, um in diesem Fache neue Bahnen zu brechen.

iambique, &. C'est dans cette dernière acception que la plupart des auteurs ont pris (même de nos jours) le mot rhythme, en parlant de la Musique. Le véritable rhythme musical est donc bien différent du rhythme des anciens : ce dernier ne mesure que des syllabes, tandis que l'autre mesure des idées. Si les Grecs avaient connu cette importante symétrie des idées, il est à présumer qu'ils en auraient fait un cas particulier, en l'appliquant à la poésie et même à l'éloquence : car, si ces deux arts mesuraient leurs phrases, à l'exemple de nos belles Mélodies, il paraît évident qu'ils acquéreraient par-là un nouveau degré de perfection, et trouveraient un moyen plus sûr de charmer l'oreille. Voilà donc une matière qui peut fournir des traités neufs et instructif. La prose ainsi rhythmée pourrait équivaloir à la versification. Il serait important d'examiner si la Mélodie si vantée du style d'*Isocrate* ne provenait point de cette mesure symétrique des idées. Peut-être que cette dernière est aussi pour quelque chose dans les morceaux les plus estimés des poètes et des orateurs modernes ; mesure symétrique qu'un heureux hasard, secondé par le sentiment, et une oreille délicate, leur a fait rencontrer. En imitant strictement nos plus belles Mélodies par des phrases poétiques, de manière à les rendre aussi rhythmées que celles de ces Mélodies, ne pourrait-on pas sur cette route parvenir à tracer les premières lignes de l'emploi de ce rhythme, aussi important dans la poésie que dans l'éloquence ?

&c. Jn dieser letzten Bedeutung hat, (selbst in unsern Tagen,) der grösste Theil der Schriftsteller das Wort Rhythmus genommen, wenn von der Musik die Rede war. Der wahre und eigentliche musikalische Rhythmus ist also von jenem der Alten sehr verschieden : der letzte mass die Sylben ab, während der andere die Jdeen abmisst. Weñ die Griechen diese wichtige Symmetrie der Jdeen gekannt hätten, so würden sie sehr wahrscheinlich dieselbe zu benützen und auf die Poësie und Redekunst anzuwenden gewusst haben : denn wenn diese zwei Künste, nach dem Beispiele unserer schönen Melodien, ihre Phrasen eintheilen würden, so scheint es unwidersprechlich, dass sie dadurch einen neuen Grad von Vollkommenheit erlangen, und um ein sicheres Mittel mehr besitzen würden, unser Gehör zu bezaubern. Das ist nun ein Gegenstand, der zu neuen und lehrreichen Abhandlungen Stoff liefern könnte. Eine auf diese Art rhythmisirte Prosa käme an Werth dem Versbaue gleich. Wichtig wäre es zu untersuchen, ob die Melodie des so gerühmten Styls des *Isocrates* nicht in dieser symmetrischen Eintheilung der Jdeen ihren Grund hatte. Vielleicht ist der Antheil und Einfluss nicht gering, den diese letztere in den geschätztesten Werken der modernen Dichter und Redner ausübt; diese symmetrische Eintheilung, welche ein glückliches Ungefähr, geleitet durch das Gefühl und zarten Gehörsinn, sie entdecken liess. Wenn man unsere schönsten Melodien genau in dichterischen Phrasen nachahmen würde, so dass diese eben so rhythmisch geordnet wären wie jene Melodien, könnte man auf diesem Wege nicht dazu gelangen, die ersten Grundsätze aufzufinden, wie dieser, für Dicht- und Rede-Kunst gleich wichtige Rhythmus auf dieselben anzuwenden sey ?

* * *

SUPPLÉMENT.

DE L'ART D'ACCOMPAGNER LA MÉLODIE PAR L'HARMONIE, LORSQUE LA PREMIÈRE EST PRÉDOMINANTE.

On a long-tems discuté sur la prééminence de l'Harmonie et de la Mélodie, et *vice versâ*. Cette grande question n'est pas encore résolue. La raison en est, qu'on n'a pas encore fait une distinction juste de ces deux objets. L'Harmonie et la Mélodie sont très-différentes l'une de l'autre. Il faut donc donner à chacune ce qui lui appartient, et ne pas les confondre. Par l'Harmonie seule on peut nous intéresser, selon qu'elle est faite, conçue et sentie de la part du compositeur, et selon qu'elle est exécutée. Elle a ses cadences, ses phrases, ses idées, peut avoir son rhythme, ses périodes et ses coupes, tout cela, indépendamment de la Mélodie. Elle peut produire par elle-même des émotions de tout genre, et peut par conséquent atteindre le but d'un bel art, abstraction faite de la Mélodie. (*)

(*) Les noms de nos plus célèbres compositeurs demeureraient sans gloire, et seraient tout-à-fait ignorés peut-être, sans la découverte si importante de l'Harmonie, parce que sans elle la Musique n'aurait que des moyens trop faibles pour se faire valoir et rivaliser avec les autres beaux-arts. La Mélodie même serait restée pareillement sans elle dans des bornes trop étroites. C'est ce que nous prouve cette Psalmodie (appellée jadis Mélodie) antérieure à l'époque de cette découverte. J.J.ROUSSEAU, et après lui l'espagnol EXIMENO, déraisonnent complètement, lorsqu'ils s'évertuent à nous prouver que l'Harmonie n'est qu'une invention gothique. J.J. se piquait de composer de la Musique, et tout ce qu'il a fait dans cet art, n'est fait qu'avec le secours de l'Harmonie, et fort souvent quelle Harmonie! De tout ce qui l'avait jadis si vivement transporté et si fortement électrisé en fait de Musique, l'Harmonie en était-elle exclue? Quels sont les chefs-d'œuvre dans cet art, où l'Harmonie n'entre pour rien?

Si un compositeur voulait peindre quelque chose vraiment gothique, il ne pourrait s'y prendre mieux qu'en faisant marcher à l'unisson toutes les voix et tous les instrumens dans tout un morceau de Musique. Certes, cela ne contraste-t-il pas d'une manière frappante avec l'opinion gothique d'EXIMENO? On a négligé l'art mélodique depuis qu'on ne s'occupe que d'Harmonie; mais cela n'a pas empêché de créer les Mélodies les plus suaves, les plus ingénieuses, et les plus parfaites, depuis cette époque; et il n'est que trop vrai que l'Harmonie a puissamment contribué à cette perfection mélodique. Si des musiciens ignorans, sans génie, sans talent, abusent de l'Harmonie, et la rendent fort souvent barbare, il ne faut point en accuser l'Harmonie. Si l'Harmonie de nos jours nuit à la Mélodie, prédomine trop sur elle, la tourmente ou l'étouffe encore un coup, il est injuste d'en attribuer la faute à l'Harmonie, c'est nous qu'il faut en accuser. Dire que l'Harmonie est une invention gothique (dont les Goths eux-mêmes n'avaient point l'idée), est aussi injuste que de vouloir soutenir que tout ce qui existe de plus admirable en architecture, n'est qu'une invention barbare. Confondre une chose avec l'abus qu'on en peut faire, est pardonable au vulgaire, mais non à des philosophes.

D'ailleurs, l'Harmonie n'est point une invention, mais une découverte. C'est la nature qui en prescrit les lois; elle est positive et non conventionnelle. L'Harmonie portée à un degré éminent de perfection, ne peut être que l'apanage des nations les plus civilisées, et restera toujours ignorée des Goths, dont chaque siècle fournit malheureusement un nombre assez considérable.

ANHANG.

VON DER KUNST, DIE MELODIE DURCH DIE HARMONIE ZU BEGLEITEN, WENN DIE ERSTE VORHERRSCHEND IST.

Über den Vorzug der Harmonie vor der Melodie, (*und umgekehrt,*) hat man lange gestritten. Diese grosse Frage ist noch nicht entschieden. Der Grund davon ist, dass man noch keinen genauen Unterschied zwischen beiden festgesetzt hat. Die Harmonie und Melodie sind von einander sehr unterschieden. Man muss daher jeder das geben, was ihr gehört, und beide nicht mit einander vermengen. Durch die Harmonie allein kann man uns interessiren, je nachdem sie von Seite des Compositeurs gefühlt, gedacht und gebildet worden ist, und je nachdem man sie vorträgt. Sie hat ihre Cadenzen, ihre Phrasen, ihre Jdeen, kann auch ihren Rhythmus, ihre Perioden, Rahmen, und alles dieses unabhängig von der Melodie haben. Sie kann durch sich selber Empfindungen aller Art erwecken, und kann also, abgesehen von aller Melodie, den Zweck einer schönen Kunst erfüllen. (*)

(*) Die Nahmen unserer berühmtesten Tonsetzer würden ruhmlos, unbeachtet, ja vielleicht ganz unbekannt geblieben seyn, wenn nicht die so wichtige Entdeckung der Harmonie gemacht worden wäre, weil ohne dieselbe die Musik nur sehr schwache Mittel hätte, sich geltend zu machen, und mit den andern schönen Künsten in die Schranken zu treten. Die Melodie selber wäre gleichfalls ohne sie auf zu enge Grenzen beschränkt geblieben. Diess beweisen uns jene Psalmodien (ehmals Melodien genannt) welche der Epoche ihrer Entdeckung vorangingen. J.J.ROUSSEAU, und nach ihm der Spanier EXIMENO, waren im vollständigsten Jrrthum, als sie sich anstrengten, uns zu beweisen, dass die Harmonie nur eine gothische, (barbarische) Erfindung sey. ROUSSEAU bildete sich ein, Tonsetzer zu seyn, und alles, was er in dieser Kunst leistete, ist nur mit Hilfe der Harmonie hervorgebracht, und oftmals mit welcher Harmonie! War denn von Allem, was ihn jemals so lebhaft in der Musik hinriss und begeisterte, die Harmonie stets ausgeschlossen gewesen? Wo sind die Meisterstücke der Tonkunst, in welchen die Harmonie als ein Nichts zu betrachten wäre?

Wenn ein Tonsetzer etwas wahrhaft barbarisches schildern wollte, so wäre nichts dazu geeigneter, als alle Stimmen und alle Jnstrumente durch ein ganzes Musikstück im Unison fortschreiten zu lassen. Jst das nicht die besste Widerlegung der gothischen Meinung des EXIMENO? Man hat die melodische Kunst vernachlässigt, seit man sich nur mit der Harmonie beschäftigt; aber dieses hat nicht verhindern können, dass seit dieser Epoche doch die zartesten, lieblichsten, genie=vollsten und vollendetsten Melodien erfunden worden sind. Wenn unwissende Musiker, ohne Genie, ohne Talent, die Harmonie missbrauchen, und nur zu oft barbarische Wirkungen durch sie hervorbringen, so muss man nicht die Harmonie selber dessen beschuldigen. Wenn unsere heutige Harmonie der Melodie schadet, zu sehr über sie vorherrscht, si stört und erstickt, so ist es, noch einmal gesagt, ungerecht, diesen Fehler der Harmonie selber beyzurechnen; uns allein muss man die Schuld beymessen. Zu sagen, dass die Harmonie eine gothische Erfindung sey, (obwohl die Gothen selber von ihr nicht die geringste Jdee hatten,) ist eben so ungerecht, als behaupten zu wollen, dass alles, was in der Baukunst Bewunderungswürdiges existirt, nur eine barbarische Erfindung sey. Das Vermengen einer Sache mit dem Missbrauch, den man davon machen kann, ist dem Pöbel zu verzeihen, aber nicht den Denkern und Philosophen.

Ueberdiess ist die Harmonie keine Erfindung, sondern eine Entdeckung. Die Natur ist's, die ihre Gesetze vorschreibt; sie ist eine Gabe der Natur, und keiner gesellschaftlichen Übereinkunft. Die Harmonie, auf einen hohen Grad von Vollkommenheit gebracht, kann nur den gebildetsten Nationen angehören, und den Barbaren, (von denen jedes Jahrhundert unglücklicherweise noch eine beträchtliche Anzahl hervorbringt,) wird sie stets unbekannt bleiben.

La Musique a donc deux moyens différens de nous intéresser. Il est vrai, que ce n'est pas avec la même généralité, mais toujours avec la même puissance; tandis que les autres arts n'ont qu'un seul moyen. Et même la Musique a un troisième moyen qui est le mariage intime de l'Harmonie et de la Mélodie.(*) On peut dire aussi en faveur de l'Harmonie qu'elle peut se passer souvent de la Mélodie, au moins de cette Mélodie régulière dont nous avons exposé les principes, tandis que la Mélodie n'obtient tout son éclat et ne produit tout son effet qu'en se mariant avec l'Harmonie. Delà il suit qu'il faut classer les productions musicales: 1º En productions purement harmoniques, où la Mélodie ne joue qu'un rôle secondaire, comme, par exemple, la plus grande partie des chœurs, des morceaux d'ensemble, des airs déclamés, les récitatifs, les caprices, les préludes, les fugues, la fantaisie et beaucoup de morceaux d'imitation musicale. 2º En productions où la Mélodie est le but principal, et où l'Harmonie est tout-à-fait subordonnée à la Mélodie, comme les chansons, les romances, les airs nationaux, les grands airs (chantans et non déclamés), la plus grande partie des airs de ballets, et celle des duos et des solos d'instrumens, &... (**)

Demnach hat die Musik zwei verschiedene Mittel uns zu interessiren. Es ist zwar wahr, dass dieses nicht immer mit derselben Allgemeinheit, aber doch stets mit derselben Macht geschieht; während die andern Künste nur ein Mittel besitzen. Auch hat die Musik sogar noch ein drittes Mittel, welches in der innigen Vereinigung der Harmonie mit der Melodie besteht. (*) Man kann zu Gunsten der Harmonie noch sagen, dass sie oft die Melodie entbehren kann, (wenigstens diese regelmässige Melodie, wovon wir die Grundsätze dargelegt haben), während die Melodie allen ihren Glanz, und ihre volle Wirkung nur durch die Vereinigung mit der Harmonie erlangt. Hieraus folgt nun, dass man die musikalischen Schöpfungen einzutheilen hat: 1tens Jn rein harmonische Tonwerke, wo die Melodie nur eine untergeordnete Rolle spielt, wie, z. B. der grösste Theil der Chöre, der Ensemble-Stücke, der deklamirten Gesänge, der Recitative, der Capricen, der Preludien, der Fugen, der Fantasien, und vielen Tonstücke der musikalischen Nachahmung. 2tens Jn Tonwerke, wo die Melodie der Hauptzweck ist, und wo die Harmonie der Melodie durchaus untergeordnet bleibt, wie die Lieder, die Romanzen, Nationalgesänge, die grössen (gesungenen und nicht deklamirten) Gesangstücke, der grösste Theil der Balletmusik, und jene der Duos und Jnstrumental-Solo's, &... (**)

(*) Ainsi, il y a un triple mariage dans la Musique vocale, la Mélodie, la Poésie et l'Harmonie.

(**) Comme en général on confond souvent ce second genre de productions avec les deux autres indiqués dans cet ouvrage, nous placerons ici les remarques suivantes.

Lorsqu'on ne veut nous intéresser que par la Mélodie, le but est alors de fixer uniquement sur elle l'attention des auditeurs. Dans ce cas, elle pourrait se passer à la rigueur de l'Harmonie, quoiqu'on n'ait pas l'habitude de l'exécuter sans accompagnement, et qu'on n'ait pas une raison suffisante de vouloir s'en passer. Dans ce cas, l'Harmonie accompagnant une telle Mélodie, et prise séparément, est de trop peu d'intérêt, le plus souvent vague, incertaine, et sans un sens determiné; car, si au contraire, l'Harmonie ici était riche, recherchée, et montrait trop de prétention, elle fixerait alors notre attention, en la détournant de la Mélodie. Cette dernière ne serait plus prédominante, quoique bien faite; et les morceaux tiendraient du premièr ou du troisième genres indiqués dans l'ouvrage, au lieu d'appartenir au second. Il est important de faire cette distinction, sans laquelle on aurait un genre de moins, ce qui, au lieu d'enrichir l'art, l'appauvrirait, et le priverait d'un moyen certain de plaire.

Il est deux genres d'accompagner la même Mélodie, qu'il importe de ne pas confondre: l'un de l'accompagner par une Harmonie savante, et l'autre par une Harmonie simple et naturelle. Ce n'est pas un mérite de placer une Harmonie savante lá où il n'en faut qu'une simple, mais c'est plutôt un défaut de jugement de la part des compositeurs, qui, au lieu de varier les genres, peuvent facilement fatiguer l'attention des auditeurs, par une longue continuité de richesses du même ordre. La Mélodie prédominante est le genre le plus propre à la scène. Les compositeurs dramatiques les plus célèbres l'ont choisie de tout tems de préférence aux autres genres musicaux. Les opéras qui ont obtenu le plus de succès sont précisément ceux qui ont le plus de chant, de naturel et de simplicité; trois qualités inestimables de la Musique dramatique, parce que tout le monde est en état de les apprécier. Au théâtre, la première loi est de plaire; pour atteindre à ce but, il faut que la science daigne souvent sacrifier aux Grâces.

Ce second genre de productions n'exige de la part de l'Harmonie que l'étude du contrepoint simple, qui précède celle du contrepoint double, des canons, des

(*) Also gibt es eine dreifache Vereinigung in der Vocal-Musik, nähmlich die Melodie, die Dichtkunst und die Harmonie.

(**) Da man im Allgemeinen diese zweite Gattung von Tonwerken oft mit den zwei andern, in dieser Abhandlung angezeigten verwechselt, so müssen wir hier folgende Bemerkungen beyfügen:

Wenn man uns nur durch die Melodie allein interessiren will, so ist da der Zweck, an sie ausschliessend alle Aufmerksamkeit des Hörers zu fesseln. Jn diesem Falle könnte sie der Strenge der Harmonie entbehren, obwohl man nicht gewohnt ist, sie ohne Begleitung auszuführen, und auch keine hinreichende Ursache dazu hat. Jn diesem Falle begleitet die Harmonie den Gesang, und wäre, einzeln betrachtet, zu unbedeutend, meistens schwankend, ungewiss, und ohne einen bestimmten Sinn; denn, wenn im Gegentheil hier die Harmonie reich, gesucht und zu sehr hervorstechend wäre, so würde sie unsere Aufmerksamkeit an sich ziehen, und von der Melodie abwenden. Die letzte wäre dann nicht mehr vorherrschend, wenn auch noch so gelungen; und die Tonstücke würden zur ersten oder zur dritten in diesem Werke angezeigten Gattung gehören, anstatt zur zweiten. Es ist wichtig, diese Unterscheidung zu machen, ohne welche man um eine Gattung weniger hätte; was, anstatt die Kunst zu bereichern, sie ärmer machen, und eines sicheren Mittels, zu gefallen, berauben würde.

Es gibt zwei Arten, eine Melodie zu begleiten, die man nicht mit einander verwechseln darf: die eine ist, sie mit einer gelehrten Harmonie, und die andere, mit einer einfachen und natürlichen zu begleiten. Es ist kein Verdienst, eine gelehrte Harmonie an einer Stelle anzuwenden, wo es nur einer einfachen bedarf, sondern eher ein Fehler der Beurtheilungskraft von Seite der Tonsetzer, welche, anstatt mit den Gattungen abzuwechseln, durch einen lange währenden Gebrauch der harmonischen Reichthümer von einer und derselben Gattung, sehr leicht die Aufmerksamkeit der Zuhörer abspannen können. Die vorherrschende Melodie ist die geeigneteste Gattung für das Theater. Die berühmtesten dramatischen Compositeurs wählten diese Gattung vorzugsweise vor andern musikalischen Gattungen. Die Opern, welche den grössten Erfolg hatten, sind unbestreitbar jene, welche am gesangreichsten, einfachsten und natürlichsten gesetzt waren; drey unschätzbare Eigenschaften der dramatischen Musik, weil Jedermann im Stande ist, sie zu würdigen. Auf dem Theater ist das erste Gesetz: zu gefallen; diesen Zweck zu erreichen, muss oft die Wissenschaft sich herablassen, den Grazien zu opfern.

Diese zweite Gattung erfordert in Rücksicht der Harmonie nur das Studium des einfachen Contrapunktes, welcher dem doppelten Contrapunkt, den Canons, den Jmita-

3° En productions mixtes, où on cherche à nous intéresser tantôt par la Mélodie, tantôt par l'Harmonie; ou bien, où l'Harmonie est plus qu'une partie secondaire, même en accompagnant la Mélodie, comme par exemple, les ouvertures, et en général les symphonies, les quatuors et presque toute la musique instrumentale; le récitatif obligé (comme on le chante en Italie); les chœurs et les morceaux d'ensemble qui doivent être en même tems chantans, soit par intervalle, soit en totalité, &.; et la musique d'eglise qui n'exclut pas plus la Mélodie que l'Harmonie.

De la même manière on devrait classer le mérite des compositeurs, parce qu'il y en a qui ne se sont distingués que dans un seul de ces trois genres, tandis que d'autres ont excellé dans tous les trois.

Les amateurs de Musique se partagent de même en trois classes. Il y en a qui n'aiment qu'un seul de ces genres, n'ayant pas appris à apprécier les deux autres. Ceux qui sont plus connaisseurs les aiment tous les trois.

Après cette classification nécessaire, revenons sur le mariage de la Mélodie avec l'Harmonie, qui est le but de ce chapitre, et qui a principalement pour objet la seconde espèce de genre de Musique que nous venons d'indiquer.

En considérant séparément dans un mariage pareil, la Mélodie et l'Harmonie, il peut se faire que chacune soit parfaite isolément, et que le mariage soit mauvais. Il ne s'agit point ici des fautes contre la pureté de l'Harmonie, qui ne seraient que des fautes d'écolier; il s'agit de fautes plus graves que les plus habiles harmonistes eux-mêmes peuvent facilement commettre sous ce rapport, s'ils n'ont pas des instructions particulières dont on ne parle jamais dans nos écoles.

3tens: Jn gemischten Tonwerken, wo man uns bald durch die Melodie, bald durch die Harmonie zu interessiren sucht; oder eigentlich, wo die Harmonie, selbst wenn sie zur Begleitung der Melodie dient, dieser letzten nicht untergeordnet ist; wie, z.B. die Ouverturen, und überhaupt die Sinfonien, die Quartetten, und fast die ganze Jnstrumental-Musik; das obligate Recitativ, (wie man es in Jtalien singt); die Chöre und Ensemble-Stücke, welche zugleich sey es nun mit Unterbrechungen, oder durchgehens, gesangvoll seyn müssen, &... ferner die Kirchenmusik, welche die Melodie so wenig als die Harmonie entbehren kann.

Auf dieselbe Weise sollte man die Verdienste der Tonsetzer klassificiren, weil es deren gibt, welche sich nur in einer einzigen dieser drei Gattungen auszeichneten, während andere in allen drei glänzten.

Die Musik-Liebhaber theilen sich eben so in drei Klassen. Es gibt deren, die nur eine dieser Gattungen lieben, da sie die andern nicht zu würdigen lernten. Diejenigen, welche mehr wahre Kenner sind, lieben alle drei.

Nach dieser nothwendigen Klasseneintheilung kehren wir zu der Vereinigung der Melodie mit der Harmonie zurück, welche der Zweck dieses Kapitels ist, und dessen Gegenstand vorzüglich diese zweite Musik-Gattung ist, die wir so eben angezeigt haben.

Wenn man in einer solchen Vereinigung der Melodie und Harmonie, jede von beiden einzeln betrachtet, so kann es geschehen, dass jede einzeln vollkommen gut sey, und doch die Vereinigung beider schlecht. Es handelt sich hier nicht um die Fehler gegen die Reinheit der Harmonie, welche nur Schüler-Fehler sind; es handelt sich um die gewichtigeren Fehler, welche die geschicktesten Tonsetzer in dieser Rücksicht leicht begehen können, wenn sie nicht gewisse besondere Grundsätze befolgen, von welchen man in unseren Schulen niemals spricht.

imitations et de la fugue. Ces quatre derniers objets, si indispensables pour les autres productions musicales, ne sont pas absolument nécessaires pour accompagner une Mélodie prédominante. C'est un degré d'inspiration plus heureux et plus rare qu'il faut pour créer des Mélodies vraies, neuves et intéressantes. Ce degré doit remplacer ce que la science proprement dite sacrifie ici, et ce qu'elle peut employer partout ailleurs avec plus de succès.

tionen und der Fuge vorangeht. Diese vier letzten Gegenstände, so unerlässlich sie für andere musikalische Leistungen auch sind, können nicht als durchaus nothwendig angesehen werden, um eine vorherrschende Melodie zu accompagniren. Um wahrhafte, neue, und anziehende Melodien zu erfinden, bedarf es eines weit glücklicheren und selteneren Grades von Begeisterung. Dieser Grad muss das ersetzen, was die Wissenschaft, im eigentlichsten Verstande, hier aufopfert, und was sie an jedem andern Orte mit weit grösserem Erfolg anwenden kann.

L'Harmonie qui sert d'accompagnement à une telle Mélodie, doit observer ce qui suit: 1º Les cadences harmoniques doivent être de concert avec les cadences mélodiques, c'est-à-dire que, lorsque la Mélodie fait une demi-cadence, l'Harmonie doit la faire en même tems; et que lorsque la première fait une cadence parfaite, l'autre doit la faire de même. Car, si sous une cadence parfaite mélodique, l'Harmonie en fait une autre (par exemple, une cadence interrompue), il est évident que par-là la période mélodique, qui devrait avoir sa fin, est interrompue et ne finit point; bref, les cadences harmoniques mal placées détruisent les cadences mélodiques, et par conséquent le rhythme de la Mélodie: c'est au point qu'une Mélodie quoique parfaitement bien phrasée, considérée sans l'Harmonie, produit alors sur nous l'effet d'une Mélodie mal phrasée.

2º L'Harmonie doit avoir le caractère de la Mélodie qui l'accompagne, c'est-à-dire produire à-peu-près les mêmes impressions que la Mélodie nous inspire, et ne la point contrarier par un caractère particulier; sans quoi, l'une détruit l'autre, et l'intérêt cesse, parce que notre attention ne peut se fixer à-la-fois sur deux choses différentes, ou au moins ne peut les saisir qu'avec beaucoup de difficulté, ce qui finit par la lasser, souvent au point de la détruire.

3º Si l'Harmonie est trop forte, trop surchargée par la multiplicité des instrumens, ou par un mauvais choix de leurs mouvemens, elle écrase la Mélodie, et détourne notre attention, en la fixant et l'attirant sur elle. Dans ce cas, l'intérêt de la Mélodie est perdu, et le but du compositeur est manqué.

4º Si l'Harmonie prend ses accords dans une autre gamme que celle que la Mélodie fait sentir, (ce qui est fort possible et arrive même fréquemment à beaucoup de compositeurs), elle contrarie la Mélodie d'une manière fort désagréable et en

Die Harmonie, welche einer solchen (vorherrschenden) Melodie zur Begleitung dient, muss Folgendes beobachten: 1tens Die harmonischen Cadenzen müssen mit den melodischen Cadenzen in Übereinstimmung seyn, das heisst, wenn die Melodie eine Halbcadenz macht, so muss die Harmonie zu selber Zeit auch eine solche machen, und macht die erste eine vollkommene Cadenz, so ist die zweite zu einer gleichen verpflichtet. Denn, wenn unter einer vollkommenen melodischen Cadenz, die Harmonie eine andere, (z. B. eine unterbrochene) machen würde, so ist es klar, dass dadurch die melodische Periode, welche da schon geendet seyn sollte, unterbrochen wird, und folglich nicht abschliesst; kurz, die harmonischen Cadenzen vernichten, wenn sie am unrechten Orte angebracht werden, die melodischen Cadenzen, und folglich den Rhythmus der Melodie: und dieses zwar bis zu dem Grade, dass eine, an sich vollkommen wohl abgetheilte Melodie, (wenn man sie ohne Harmonie betrachtet,) sodann auf uns den Eindruck einer schlecht abgetheilten Melodie machen muss.

2tens Die Harmonie muss denselben Charakter haben, welchen die zu begleitende Melodie hat, das heisst, sie muss beiläufig dieselben Eindrücke, welche die Melodie auf uns macht, hervorbringen, und ihr nicht durch eine entgegengesetzte Färbung widersprechen; weil sonst eins das andere zerstört, und das Jnteresse aufhört, indem unsere Aufmerksamkeit sich nicht zugleich auf zwei verschiedene Dinge richten, oder sie wenigstens nur mit grosser Schwierigkeit auffassen kann, was sie zuletzt abspannt, ja ganz vernichtet.

3tens Wenn die Harmonie durch die Überzahl der Jnstrumente zu kräftig, oder durch eine üble Wahl ihrer Bewegung zu sehr überladen ist, so vernichtet sie die Melodie, und zerstreut unsere Aufmerksamkeit, indem sie selbe an sich zieht und fesselt. Jn diesem Fall ist der Reiz der Melodie verloren und der Zweck des Tonsetzers verfehlt.

4tens Wenn die Harmonie ihre Accorde in einer andern Tonart nimmt, als die Melodie uns fühlen lässt, (was sehr leicht möglich ist, und sogar häufig vielen Tonsetzern widerfährt,) so stört sie die Melodie auf eine sehr unangenehme Art, und verdirbt ihre Schönheit:

détruit le charme: on entend moduler l'Harmonie, tandis que la Mélodie reste dans le même ton ; ce qui contrarie l'une et l'autre. L'Harmonie nuit encore par-là aux cadences mélodiques qui ne peuvent plus être senties.

5° Quand les accords se succèdent d'une manière trop subite, la Mélodie se trouve enlacée dans les accords, et appesantie par l'Harmonie ; elle ne plane plus sur elle, et n'en fait, pour ainsi dire, qu'une partie d'accompagnement.

L'Harmonie devient donc un tout autre art, lorsqu'elle accompagne une Mélodie prédominante. Il nous manque un traité sur cette matière importante; ce qui fait que des harmonistes fort habiles ne savent souvent pas bien accompagner une telle Mélodie. Nous tâcherons ici d'éclaircir par d'autres remarques et quelques exemples ce que nous venons d'avancer sur cette matière.

man hört die Harmonie moduliren, während die Melodie stets in derselben Tonart bleibt; und eins hindert das andere. Auch schadet die Harmonie dadurch den melodischen Cadenzen, die nicht mehr fühlbar sind.

5tens Wenn die Accorde zu schnell nacheinander folgen, die Melodie durch die Accorde gehemmt, und durch die Harmonie erdrückt wird; sie ruht nicht mehr über denselben, und wird nur, so zu sagen, eine mitbegleitende Stimme.

Die Harmonie wird demnach eine ganz andere Kunst, wenn sie eine vorherrschende Melodie begleitet. Es mangelt uns ein Lehrbuch über diesen wichtigen Gegenstand; daher verstehen oft sehr geschickte Harmonisten nicht, eine solche Melodie zu accompagniren. Wir werden uns bestreben, hier durch fernere Bemerkungen und einige Beispiele das zu erläutern, was wir so eben über diesen Gegenstand gesagt haben.

I.
SUR LES CONTACTS DES CADANCES HARMONIQUES AVEC LES CADENCES MÉLODIQUES.

C'est un des points les plus importans dans ce mariage que de bien connaître et de bien observer les rapports des cadences harmoniques avec celles de la Mélodie, sans quoi, les repos mélodiques et les rhythmes sont infailliblement détruits, ainsi que l'intérêt de la Mélodie.

L'Harmonie n'a que deux sons dans une gamme quelconque sur lesquels elle peut faire ses cadences, dont l'un est la dominante qui lui sert pour la demi-cadence, et l'autre la tonique pour la cadence parfaite, p.e.

I.
VON DER ZUSAMMENWIRKUNG DER HARMONISCHEN CADENZEN MIT DEN MELODISCHEN CADENZEN.

Einer der wichtigsten Punkte dieser Vereinigung ist, die Beziehungen der harmonischen Cadenzen zu jenen der Melodie genau zu kennen und zu beobachten, weil sonst die melodischen Ruhepunkte und die Rhythmen, so wie das Jnteressante der Melodie unfehlbar zerstört sind.

Die Harmonie hat, in jeder Tonleiter, nur zwei Töne, auf welchen sie ihre Cadenzen machen kann, wovon der eine die Dominante ist, welcher ihr zur Halbcadenz dient, und der zweite die Tonika für die vollkomene Cadenz, z.B.



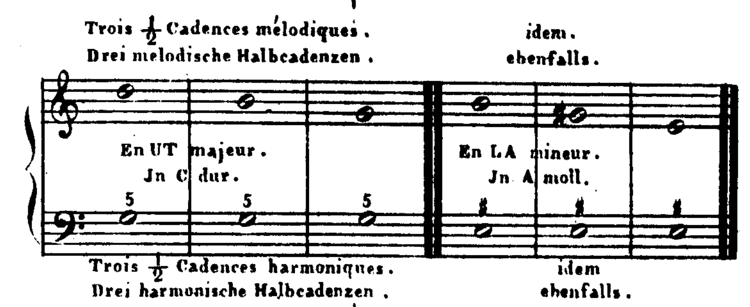
Ainsi, quand la Mélodie fait une demi-cadence sur l'une des trois notes suivantes :

Wenn also die Melodie eine Halbcadenz auf einer von den folgenden drei Noten anbringt :



l'Harmonie ne peut les accompagner que de la manière suivante :

so kann die Harmonie sie nur auf folgende Art begleiten:

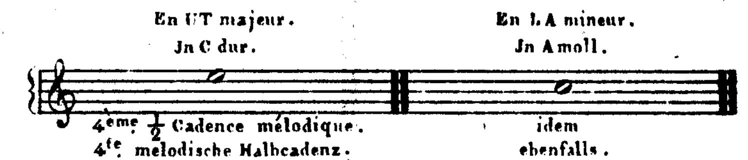


Toute autre note dans la basse et tout autre accord sur cette note détruirait la demi-cadence mélodique.

La quatrième demi-cadence mélodique qui se fait dans chaque ton sur la tierce ou médiante, p. e.

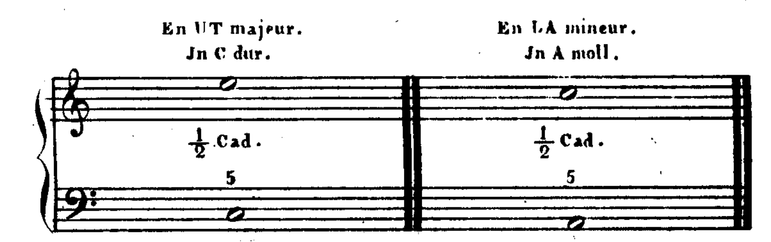
Jede andere Note im Bass und jeder andere Accord auf dieser Note zerstört die melodische Halbcadenz.

Die vierte melodische Halbcadenz, die auf der Terz, oder Mediante in jeder Tonart angebracht wird, z. B.



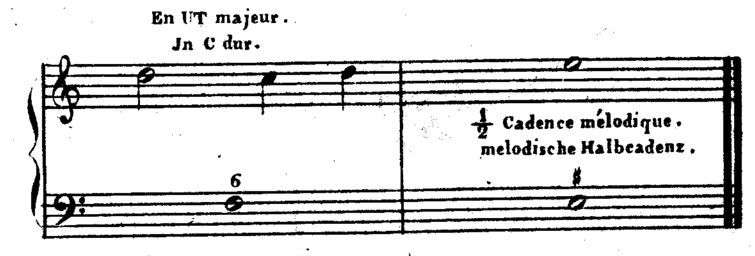
ne peut être accompagnée par l'Harmonie que de la sorte :

kann mit der Harmonie nur auf folgende Art begleitet werden:



Ici, l'Harmonie est obligée de faire une cadence parfaite, tandis que la Mélodie ne fait qu'une demi-cadence. La raison en est que l'Harmonie est très-pauvre en demi-cadences, (car elle n'en a qu'une seule contre quatre de la Mélodie); et, qu'il suffit dans ce cas, que la Mélodie fasse une demi-cadence sur cette note. Cependant pour remédier à cette disette de cadences harmoniques, on accompagne quelquefois (dans les tons majeurs) cette demi-cadence mélodique sur la tierce, de la sorte :

Hier ist die Harmonie genöthigt eine vollkommene Cadenz zu machen, während die Melodie nur eine Halbcadenz bildet. Die Ursache davon ist, dass die Harmonie sehr arm an Halbcadenzen ist, (denn sie hat deren nur eine einzige gegen viere in der Melodie); und dass es in diesem Falle hinreicht, dass die Melodie über diese Note nur eine Halbcadenz macht. Jndessen, um dieser Dürftigkeit an harmonischen Cadenzen abzuhelfen, accompagnirt man bisweilen (in den Dur-Tonarten) diese melodische Halbcadenz auf der Terz folgendermassen :



c'est-à-dire, on emprunte la demi-cadence harmonique de *la* mineur pour accompagner la demi-cadence mélodique sur la tierce d'*ut* majeur. Mais on ne

das heisst, man lehnt sich die harmonische Halbcadenz von *A moll* aus, um die melodische Halbcadenz auf der Terz von *C dur* zu begleiten. Man kann aber von dieser Gattung

peut faire que peu d'usage de cette manière, parce que la demi-cadence harmonique est dans ce cas trop éclatante, et pourrait par-là facilement nuire au caractère de la Mélodie. M. *Méhul* l'a employée heureusement dans la romance d'*Ariodant: Femme sensible*.

On prend quelquefois, pour accompagner la demi-cadence mélodique sur la dominante, l'accord de la tonique sans renversement, quand celui-ci peut être précédé de l'accord parfait de la quarte supérieure (ou la quinte inférieure); par exemple :

nur wenig Gebrauch machen, weil die harmonische Halbcadenz in diesem Fall allzu auffallend ist, und dadurch dem Charakter der Melodie leicht schaden könnte. *Mehul* hat sie in der Romanze des *Ariodante, (Femme sensible)* mit Glück angebracht.

Bisweilen nimmt man, um die melodische Halbcadenz auf der Dominante zu begleiten, den Tonicadreiklang ohne Umkehrung, wenn diesem der vollkommene Accord der Oberquarte (oder der Unterquinte) vorangehen kañ; zum Beispiel :



Par rapport à cet accord de la quarte supérieure, cette cadence est une espèce de demi-cadence harmonique, et quoique faible, elle peut de tems en tems servir à varier les demi-cadences harmoniques, pourvu que la Mélodie s'y prête d'une manière naturelle. Si le compositeur accompagnait cette même phrase de la manière suivante :

Jn Rücksicht dieses Accords auf der Oberquarte, ist diese Cadenz eine Art von harmonischer Halbcadenz, und obwohl von schwacher Gattung, kann sie doch zuweilen dazu dienen, die harmonischen Halbcadenzen zu variren, vorausgesetzt, dass die Melodie sich dazu auf natürliche Art eignet. Wenn der Tonsetzer diese Phrase auf folgende Art accompagniren würde :

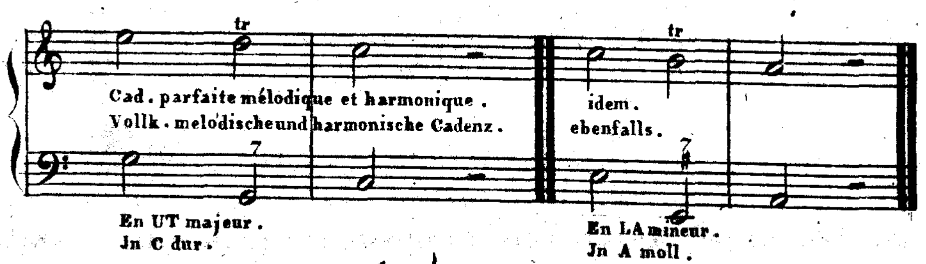


il ferait une faute, parce que l'Harmonie et la Mélodie (par rapport à cette Harmonie) auraient une cadence parfaite là où la Mélodie n'en exige qu'une demie.

Une cadence parfaite mélodique (qui termine par conséquent une de ses périodes) ne peut être jamais autrement accompagnée que de la sorte :

so würde er einen Fehler begehen, weil die Harmonie und die Melodie (in Bezug auf diese Harmonie) eine vollkommene Cadenz da bilden würden, wo die Melodie nur eine halbe erheischt.

Eine vollkommene melodische Cadenz, (welche folglich eine ihrer Perioden endigt,) kann niemals anders, als auf folgende Art begleitet werden :

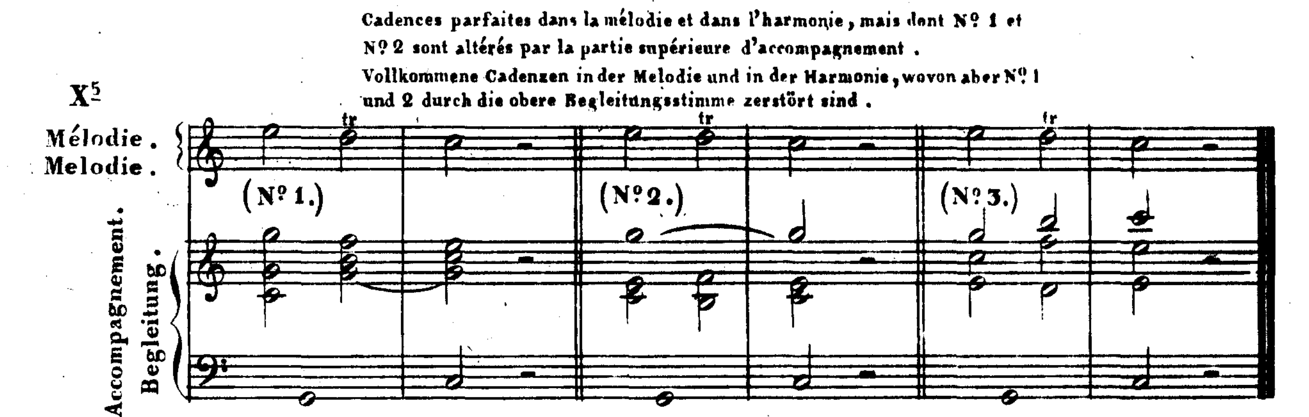


Toute autre basse et tout autre accord romprait la cadence parfaite mélodique, et ferait que sa période n'atteindrait pas à sa fin, et la période elle-

Jeder andere Bass und jeder andere Accord würde die vollkommene Cadenz zerstören, und würde bewirken, dass ihre Periode keinen Abschluss erreichte, und folglich selber

même serait rompue. Il faut avoir soin dans ce cas, autant que possible, qu'une des parties accompagnantes qui se trouve audessus de la Mélodie (comme cela se voit souvent dans les orchestres) finisse sur la tonique et non (comme on en abuse) sur la tierce, ou bien ce qui est pis, sur la quinte de la tonique, parce que cette partie, comme supérieure, affaiblit le repos d'une cadence parfaite que la période mélodique exige, par exemple:

zerrissen wäre. Man muss in diesem Falle Sorge tragen, dass so viel als möglich eine der accompagnirenden Stimmen, welche sich über der Melodie befindet, (wie solches häufig im Orchester zu sehen ist,) auf der Tonika ende, und nicht, wie missbräuchlich geschieht,) auf der Terz, oder noch schlimmer, auf der Quinte der Tonika, weil diese Stimme, als oben stehend, den Ruhepunkt einer vollkommenen Cadenz, welchen die melodische Periode erheischt, schwächt; zum Beispiel:



Dans le N° 1, la partie supérieure dans l'accompagnement fait une demi-cadence, tandis que la Mélodie en exige une parfaite. Dans le N° 2, la cadence parfaite mélodique est contrariée par le *sol* de la partie accompagnante qui se trouve au-dessus de la cadence mélodique. Dans le N° 3, tout est bien, parce que la partie la plus supérieure fait une cadence parfaite comme la Mélodie. Pour procéder, comme aux N°s 1 et 2, il faut que le compositeur ait une raison particulière et légitime. Cela peut se faire dans le cas où une ritournelle de quelques mesures suit la période mélodique, p.e.

In N° 1, macht die obere Begleitungsstimme eine Halbcadenz, während die Melodie eine vollkommene erfordert. In N° 2 ist die melodische vollkommene Cadenz durch das *G* in der Begleitungsstimme gestört, welches höher als die melodische Cadenz gesetzt ist. In N° 3 ist alles gut, weil die oberste Stimme eben so wohl, wie die Melodie, eine vollkommene Cadenz macht. Um so zu verfahren, wie in N° 1, und 2, muss der Tonsetzer einen besonderen und rechtmässigen Grund haben. Dieses kann nur in dem Falle geschehen, wo der melodischen Periode ein Ritornell von einigen Takten nachfolgt, wie z.B.



Cette petite ritournelle prolonge naturellement la période mélodique et la termine enfin complétement, quoique la Mélodie ait fini la sienne, quatre mesures auparavant avec l'accord parfait sur la tonique. Cet accord doit sans exception, et malgré la ritour=

Dieses kleine Ritornell verlängert natürlicherweise die melodische Periode, und beschliesst sie endlich völlig, obwohl die Melodie schon vier Takte zuvor mit dem vollkommenen Dreiklange auf der Tonika geendet hat. Dieser Accord muss immer, ohne Ausnahme und ungeachtet des Ri=

nelle, avoir toujours lieu en cet endroit, sans quoi la Mélodie n'a pas sa fin.

Les compositeurs pèchent quelquefois (et mêmes des compositeurs célèbres, comme *Pergolèse* dans son *Stabat*,) contre ce principe, en rompant la cadence parfaite mélodique par l'Harmonie là où une ritournelle la suit. Ils oublient qu'on peut l'interrompre par les mouvemens d'instrumens et par le rhythme (par la supposition), mais jamais par l'accord, qui doit être toujours *l'accord parfait de la tonique sans renversement*. Cette faute m'a toujours choqué, en me laissant désirer un recommencement de Mélodie qui n'est pas arrivé.

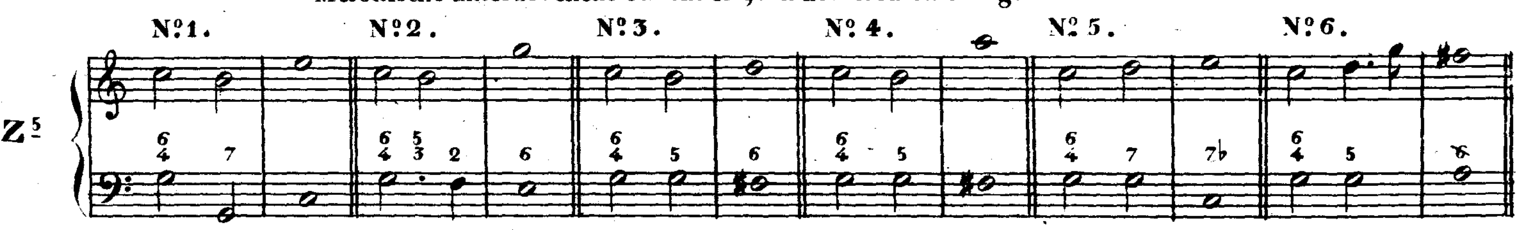
Quand la Mélodie fait une cadence interrompue, l'Harmonie peut la faire de même, ou bien l'Harmonie peut faire une cadence parfaite, p. e.

tornells, an diesem Orte statt haben, weil sonst die Melodie nicht abgeschlossen wäre.

Die Tonsetzer, (und selbst berühmte, wie *Pergolesi* in seinem *Stabat*) sündigen häufig gegen diesen Grundsatz, indem sie die vollkommene melodische Cadenz durch die Harmonie dort unterbrechen, wo das Ritornell eintritt. Sie vergessen, dass man sie wohl durch die Bewegung der Jnstrumente und durch den Rhythmus (die Unterschiebung), unterbrechen kann, aber niemals durch den Accord, welcher stets *der vollkommene Dreiklang auf der Tonika, ohne Umkehrung*, seyn soll. Dieser Fehler hat mein Gehör stets beleidigt, indem er mich eine Wiederkehr der Melodie wünschen liess, welche ausblieb.

Wenn die Melodie eine unterbrochene Cadenz macht, so kann die Harmonie auch dieselbe, oder auch eine vollkommene Cadenz, machen, z. B.

Cadences mélodiques interrompues, accompagnées par l'harmonie.
Melodische unterbrochene Cadenzen, von der Harmonie begleitet.



Nº 7. Nº 8. Nº 9. Nº 1. Nº 11. Nº 12.

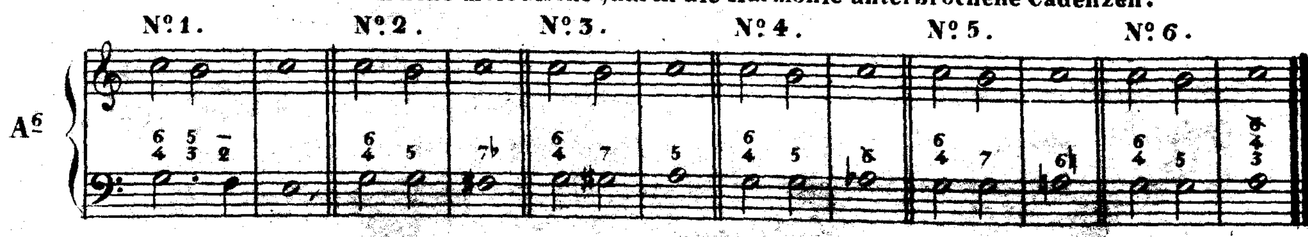
où Nº 1 est une cadence parfaite harmonique, et les autres sont des cadences interrompues et par la Mélodie et par l'Harmonie.

Quand un compositeur veut interrompre la cadence parfaite mélodique pour prolonger la période, il vaut toujours mieux le faire par la Mélodie que par l'Harmonie seule. Cependant, comme elle n'est pas moins interrompue par l'Harmonie, il peut l'opérer des différentes manières suivantes:

wo Nº 1 eine vollkommene harmonische Cadenz bildet, und die andern, sowohl in der Melodie als Harmonie, unterbrochene Cadenzen sind.

Wenn ein Tonsetzer die melodische vollkommene Cadenz unterbrechen will, um die Periode zu verlängern, so ist es besser, solches durch die Melodie, als durch die Harmonie allein, zu bewirken. Da sie indessen durch die Harmonie desshalb nicht minder unterbrochen wird, so kann er es auf folgende verschiedene Arten thun:

Cadences parfaites mélodiques, interrompues par l'harmonie.
Vollkommene melodische, durch die Harmonie unterbrochene Cadenzen.



Mais qu'il se garde d'employer une de ces six cadences harmoniques interrompues, là où il veut que la Mélodie finisse la période.

OBSERVATIONS SUR LA PÉDALE, PAR RAPPORT AUX CADENCES MÉLODIQUES.

Un cadence mélodique sur la pédale ne peut avoir lieu que dans les deux cas suivans:

Aber er hüte sich, eine dieser unterbrochenen harmonischen Cadenzen dort anzuwenden, wo die Melodie die Periode endigt.

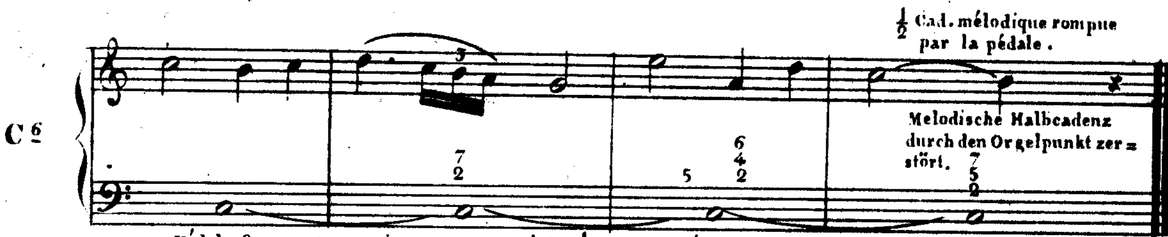
BEMERKUNGEN ÜBER DEN ORGELPUNKT, IN BEZUG AUF DIE MELODISCHEN CADENZEN.

Eine melodische Cadenz auf dem Orgelpunkte kann nur in folgenden zwei Fällen statt haben:



c'est-à-dire, il faut que la cadence mélodique sur la tierce du ton se fasse sur l'accord parfait de la tonique, comme au Nº 1, et les autres trois demi-cadences mélodiques sur l'accord parfait majeur de la dominante, comme au Nº 2. Si l'on n'observe pas cette règle importante, et qu'on fasse le contraire de ce que nous venons d'indiquer, la pédale devient détestable, parce que la Mélodie demeure sans cadence, p.e.

das heisst, die melodische Cadenz auf der Terz der Tonart muss über dem vollkommenen Dreiklang der Tonika vor sich gehen, wie in Nº 1, und die andern drei melodischen Halbcadenzen über dem vollkommenen Dreiklang der Dominante, wie in Nº 2. Wenn man diese wichtige Regel nicht beobachtet, und das Gegentheil der eben vorgeschriebenen Regel thut, so wird der Orgelpunkt abscheulich, weil die Melodie ohne Cadenz bleibt, wie z.B.



Tout le monde doit sentir que la demi-cadence mélodique produit ici un effet insupportable, parce qu'elle fait avec la pédale une dissonance forte, qui rompt toute l'impression d'une cadence. Une cadence parfaite ne peut jamais se faire sur une pédale; mais, lorsque la Mélodie (après avoir fait avec l'harmonie une cadence parfaite régulière), prolonge cette cadence de la manière suivante, elle peut faire cette prolongation sur une pédale:

Jedermann muss fühlen, dass die melodische Halbcadenz hier eine unerträgliche Wirkung hervorbringt, weil sie mit dem Orgelpunkte eine starke Dissonanz bildet, welche den ganzen Eindruck einer Cadenz zerstört. Eine vollkommene Cadenz kann nie über dem Orgelpunkte statt haben, aber wenn die Melodie, (nachdem sie mit der Harmonie bereits eine vollkommene regelmässige Cadenz gemacht hat) diese Cadenz auf folgende Art verlängert, so kann sie diese Verlängerung auf einem Orgelpunkte anbringen:

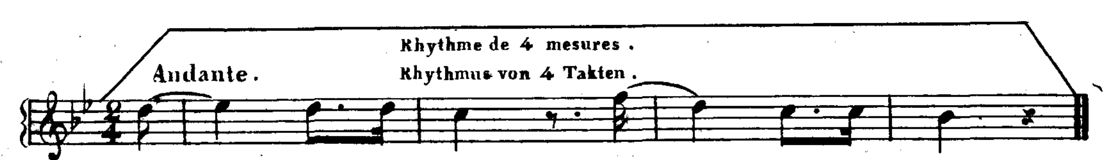


Dans ce cas, la pédale est bien placée et toujours d'un effet sûr.

Jn diesem Falle ist der Orgelpunkt wohl angebracht, und stets von sicherer Wirkung.

Il arrive quelquefois que la Mélodie, par extraordinaire, ne doit faire qu'une demi-cadence sur sa tonique, par exemple :

Es ereignet sich manchmal, dass die Melodie, in besonderen Fällen, nur eine Halbcadenz auf ihrer Tonika zu machen hat, z.B.



Dans ce cas, l'Harmonie lui rend service en l'accompagnant d'une des cinq manières suivantes, où elles affaiblissent suffisamment l'impression d'une cadence parfaite que la Mélodie semblerait faire ici.

Jn diesem Falle leistet ihr die Harmonie einen Dienst, indem sie ihr auf eine der nachfolgenden fünf Arten accompagnirt, wodurch der Eindruck einer vollkommenen Cadenz, den die Melodie hier zu machen scheint, hinreichend geschwächt wird.

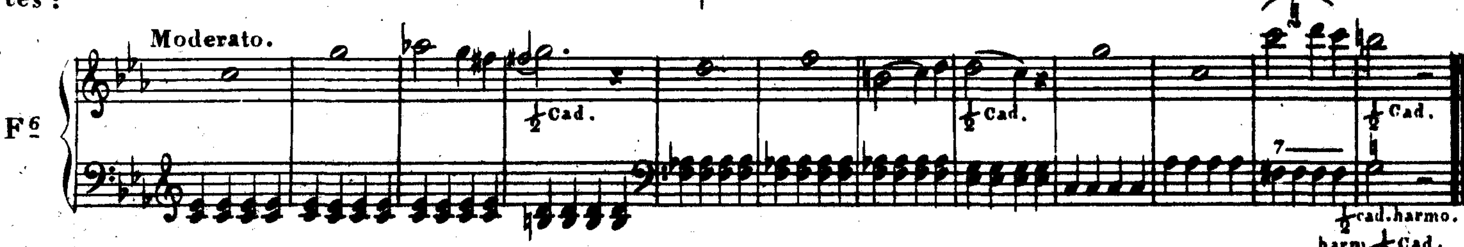


La première manière n'est pas bonne, parce qu'elle affermit la cadence parfaite de la Mélodie, au lieu de l'affaiblir, et ne pourrait avoir lieu que dans le cas où le compositeur voudrait faire de ces quatre mesures une petite période, comme cela peut arriver. Les autres cinq manières sont toutes bonnes, parce qu'elles affirment positivement que ces quatre mesures mélodiques ne sont qu'un membre d'une période, et non la période même. Et comme ces cinq

Die erste Art ist nicht gut, weil sie die vollkommene Cadenz der Melodie bekräftigt, anstatt sie zu schwächen, und könnte hier nur in dem Falle statt haben, wenn der Tonsetzer, (was sich ereignen kann,) aus diesen vier Takten eine kleine Periode machen wollte. Die übrigen fünf Arten sind alle gut, weil sie auf bestimmte Weise bekräftigen, dass diese 4 melodischen Takte nur ein Glied von einer Periode, und nicht die Periode selber sind. Und da diese 5 Arten eine sehr schwache Cadenz haben, (die bei

manières ont une cadence très-faible (dont deux sont même interrompues), elles tempèrent par-là la cadence mélodique qui paraît ici trop forte pour une demi-cadence. Voilà les procédés de l'union intime de la Mélodie et de l'Harmonie.

Par la même raison, on accompagne de préférence la Mélodie suivante avec l'Harmonie ci-jointe, parce que les cadences mélodiques paraissent trop fortes :



L'Harmonie ne fait point ici de cadences sous les deux premières demi-cadences mélodiques, et cependant ces dernières sont suffisamment prononcées par la Melodie seule.

Il est souvent moins important de ne pas faire une demi-cadence harmonique sous une demi-cadence mélodique, que d'en faire une fausse; car, il y a des cas où les demi-cadences de la Mélodie peuvent se passer des demi-cadences de l'Harmonie, et où le compositeur peut envisager les demi-cadences mélodiques comme des quarts de cadences. C'est ainsi que *Sarti* a senti et accompagné la première période de son air (voyez A[e] pag. 430, avec la basse chiffrée qui y est jointe), où la Mélodie fait deux demi-cadences, et l'Harmonie n'en observe point; ce qui fait que cette Mélodie paraît n'avoir qu'une période d'un seul membre et d'un seul rhythme : effet très-agréable. Toute règle a ses exceptions; mais chaque bonne exception a ses causes légitimes: c'est cette cause que tout véritable artiste doit chercher, pour ne point abuser des exceptions aux dépens du bon goût et du bon sens. L'Harmonie a quantité d'exceptions excellentes; pourquoi, dans la Mélodie et dans le mariage de l'Harmonie avec la Mélodie, n'y en aurait-il pas de tems en tems ?

II.

SUR L'ANALOGIE DE CARACTÈRE ENTRE LA MÉLODIE ET L'HARMONIE.

Lorsque la Mélodie est douce et naturelle, l'har=

zweien noch dazu unterbrochen ist,) so mässigen sie dadurch die melodische Cadenz, welche hier für eine Halbcadenz zu stark erscheint. Diess ist das Verfahren bei der innigen Vereinigung der Melodie mit der Harmonie.

Aus demselben Grunde accompagnirt man die folgende Melodie vorzugsweise mit der hier beigefügten Harmonie, weil die melodischen Cadenzen zu stark erscheinen:

Unter den zwei ersten melodischen Halbcadenzen macht hier die Harmonie keine Cadenzen, und doch sind die ersten durch die Melodie allein hinreichend bestimmt ausgesprochen.

Oft ist es weniger wichtig, wenn man unter einer melodischen Halbcadenz keine harmonische Halbcadenz anbringt, als wenn man eine falsche anbringen wollte; denn es gibt Fälle, wo die Halbcadenzen der Melodie die Halbcadenzen der Harmonie entbehren können, und wo der Tonsetzer die melodischen Halbcadenzen als Viertelcadenzen ansehen kann. Auf diese Weise hat *Sarti* die erste Periode seiner Arie (man sehe Seite 430. A[e] mit dem beigefügten bezifferten Basse) gefühlt und begleitet, wo die Melodie zwei Halbcadenzen macht, und die Harmonie keine derselben beachtet; dieses bewirkt, dass diese Melodie nur aus einer Periode, aus einem Gliede und aus einem einzigen Rhythmus zu bestehen scheint, und eine sehr angenehme Wirkung hervorbringt. Jede Regel hat ihre Ausnahmen; aber jede gute Ausnahme hat ihre rechtmässigen Gründe: diese Gründe sind es nun, welche jeder wahre Künstler suchen muss, um nicht die Ausnahmen auf Kosten des guten Geschmacks und gesunden Verstandes zu missbrauchen. Die Harmonie hat eine grosse Zahl von vortrefflichen Ausnahmen, warum sollten derselben in der Melodie und in ihrer Vereinigung mit der Harmonie, nicht auch bisweilen welche statt finden?

II.

ÜBER DIE GLEICHHEIT DES CHARAKTERS ZWISCHEN DER MELODIE UND DER HARMONIE.

Wenn die Melodie sanft und natürlich ist, so darf die

monie ne doit point être vive et recherchée ; il faut qu'elle soit comme sa Mélodie, simple et naturelle.(*) Les compositeurs manquent de jugement, de tact, de goût et d'expérience, lorsqu'ils veulent briller partout comme des harmonistes savans. Il faut atteindre au but avec les moyens les plus simples : tels ont été dans tous les tems le principe des grands talens. Lorsque la Mélodie produit un effet quelconque, il faut peu de chose de la part de l'Harmonie pour la seconder ; et cependant ce *peu de chose* paraît souvent difficile à trouver : on croit n'y mettre pas assez de savoir, et par cela même on en met trop ; c'est là le grand écuiel. On oublie que tout perd de son mérite à être déplacé ; et que ce qui est franc, simple et naturel fait autant de plaisir aux vrais connaisseurs, qu'à ceux qui ne le sont pas. Il y a tant de morceaux qui ne sont consacrés qu'à la science ! c'est là où ils doivent se montrer et se faire valoir d'une manière sage et ingénieuse.

Il n'y a rien de si facile que de se tromper dans le choix de l'Harmonie qu'on peut faire pour accompagner la Mélodie. Il faut, sous ce rapport, étudier le caractère de nos différens accords. Il y en a qui sont tristes, sombres et douloureux ; d'autres sont sévères, forts et éclatans ; d'autres simples, francs et naturels. En général, l'Harmonie a quelque chose de mystérieux, considérée en elle-même. Mais par les différens mouvemens (ou valeurs des notes), on peut lui donner différens degrés de légèreté et de gaîté. C'est donc encore sur les caractères de ces mouvemens qu'un compositeur doit être sans cesse attentif, pour en choisir ce qui convient mieux à telle ou à telle Mélodie.

Pour une Mélodie simple et légère, il faut beaucoup d'accords consonnans et fort peu de dissoñans. Il faut éviter ici tous les accords suivans :

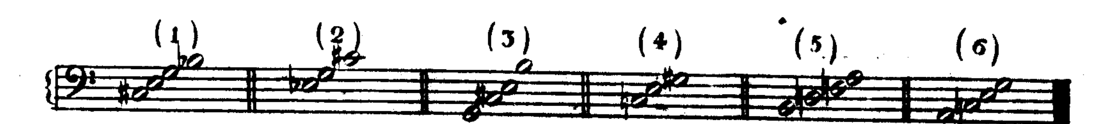
(*) Une Mélodie triste ou qui doit exprimer la douleur, exige une Harmonie plus sombre, plus mélancolique ; et lorsque la Mélodie exprime une passion vive, il faut l'accompagner d'une Harmonie plus animée, sans être compliquée.

Harmonie nicht lebhaft und gesucht erscheinen ; sie muss, wie ihre Melodie, einfach und natürlich seyn. (*) Die Tonsetzer ermangeln aller Beurtheilung, aller Schicklichkeit, alles Geschmacks und aller Erfahrung, wenn sie überall als gelehrte Harmonisten glänzen wollen. Man muss den Zweck mit den einfachsten Mitteln zu erreichen wissen : diess waren zu allen Zeiten die Grundsätze der grossen Talente. Wenn die Melodie irgend eine Wirkung hervorbringt, so bedarf es von Seite der Harmonie nur Weniges, um sie zu unterstützen ; und doch scheint dieses *Wenige* oft schwer zu finden zu seyn : man glaubt, dass man nicht genug Wissenschaft hineinlegen kann, und eben darum gibt man deren zu viel ; diess ist die grosse Klippe. Man vergisst, dass alles seine Verdienste verliert, wenn es am unrechten Orte angewendet wird ; und dass das Freye, Natürliche und Einfache eben so viel Vergnügen den wahren Kennern macht, wie Jenen, die dieses nicht sind. Es gibt ja so viele Gattungen Tonwerke, die nur der Gelehrsamkeit geweiht sind ! Da gilts, dass man sich zeigen und seine Wissenschaft auf eine weise und geniale Art geltend machen muss !

Nichts ist leichter, als sich in der Wahl der Harmonie zu täuschen, welche man zur Begleitung der Melodie nehmen kann. Man muss in dieser Hinsicht, den Charakter unserer verschiedenen Accorde studieren. Es gibt deren, die traurig, düster und schmerzhaft klingen ; andere sind ernst, kräftig und glänzend ; andere wiederum einfach, ungezwungen und natürlich. Überhaupt hat die Harmonie, für sich betrachtet, etwas Geheimnissvolles. Aber durch verschiedene Bewegungen (oder mannigfachen Notenwerth), kann man ihr verschiedene Grade von Leichtfertigkeit und Fröhlichkeit geben. Also auch auf die Charaktere dieser Bewegungen muss der Tonsetzer unablässig aufmerksam seyn, um daraus das zu wählen, was dieser oder jener Melodie am bessten zusagt.

Für eine einfache und leichte Melodie bedarf es vieler consonirender, und sehr wenig dissonirender Accorde. Man muss da alle hier folgenden Accorde vermeiden :

(*) Eine traurige Melodie, oder welche schmerzliche Empfindungen ausdrücken soll, erfordert eine mehr düstre, mehr melancholische Begleitung ; und wenn die Melodie eine lebhafte Leidenschaft ausdrückt, so muss man sie mit einer mehr bewegten, aber nicht verwickelten Harmonie begleiten.



Il faut rarement employer l'accord diminué: [musical example] comme aussi les suppositions (ou suspensions) qui ont un caractère trop grave. Il faut choisir des mouvemens légers dans les parties accompagnantes, sans quoi l'Harmonie deviendrait trop lourde, attendu que les accords ne peuvent se succéder avec la même rapidité que les sons de la Mélodie, et qu'*il faut que beaucoup de notes mélodiques tombent souvent sur un seul accord*.

Pour une Mélodie triste et qui exprime la douleur, tous les accords ci-dessus indiqués peuvent être employés; mais même là il n'en faut pas faire abus, parce qu'un trop grand usage de ces accords dans le même morceau donne à l'Harmonie une empreinte forcée, qui par conséquent ne paraît ni franche ni naturelle. Les mouvemens des parties doivent être ici moins légers, plus liés et jamais sautillans.

Il faut accompagner des Mélodies passionnées par des mouvemens animés et bien choisis, mais point compliqués. C'est par ces mouvemens qu'on peut tout exprimer en Musique, et non (comme tant de compositeurs le croient faussement) par la complication et une succession trop rapide d'accords, ou bien par des accords recherchés et par des modulations fréquentes et bizarres.

On peut consulter, pour bien accompagner une *Mélodie prédominante*, les partitions de *Paisiello* et de *Cimarosa*, et dans un genre plus riche, celles de *Mozart*, mais il faut dans ce cas imiter celles-ci avec beaucoup de réserve, sans quoi l'accompagnement deviendrait trop compliqué pour une telle Mélodie; et l'on sortirait alors de ce *second genre* dont on a parlé plus haut.

Selten darf man den verminderten Dreiklang: [musical example] anwenden, so wie auch die Unterschiebungen (oder Verzögerungen), welche einen zu ernsten Charakter haben. Man muss für die Begleitungsstimmen leichte Bewegungen wählen, weil die Harmonie schwerfällig würde, indem die Accorde nicht mit derselben Schnelligkeit einander nachfolgen können, wie die Töne der Melodie, *und weil oft viele melodische Noten auf einen einzigen Accord fallen müssen*.

Für eine traurige, Schmerz ausdrückende Melodie können alle oben angezeigten Accorde angewendet werden; aber selbst da muss man sie nicht missbrauchen, weil ein zu häufiger Gebrauch dieser Accorde in einem und demselben Tonstücke, der Harmonie eine gezwungene Färbung gibt, die folglich weder frei noch natürlich erscheint. Die Bewegungen der accompagnirenden Stimmen müssen hier weniger leicht, mehr gebunden, und nie hüpfend seyn.

Leidenschaftliche Melodien muss man mit lebhafter, wohlgewählter, aber nicht verwirrter Bewegung begleiten. Durch diese Bewegungen kann man da in der Musik alles ausdrücken, und nicht, (wie viele Tonsetzer fälschlich glauben) durch die Verwicklung und zu rasche Nacheinanderfolge der Accorde, oder auch durch gesuchte Accorde und durch häufige und bizarre Modulationen.

Um eine *vorherrschende Melodie* gut zu accompagniren, kann man die Partituren des *Paesiello* und *Cimarosa*, und in einer reicheren Gattung, jene des *Mozart* zu Rathe ziehen; aber man muss die letzteren in diesem Falle nur mit vieler Vorsicht nachahmen, weil sonst die Begleitung für eine solche Melodie zu verwickelt werden könnte; und man würde also aus dieser *zweiten Gattung*, von welcher früher die Rede war, heraustreten.

61. Anmerkung des Übersetzers. Jeder grosse Tonsetzer hat in seinen Melodien, abgesehn von deren Originalität, etwas Eigenthümliches und Characteristisches, in dem sich seine Individualität abspiegelt. Es kann für den Schüler nicht anders als sehr lehrreich seyn, wenn er eine grosse Zahl Melodien von *Haydn, Mozart, Cherubini, Mehul, Beethoven, etc,* mit einander vergleicht, und das Unterscheidende in den Wendungen, Cadenzen, Rhythmen, Rahmen, u.s.w. kritisch untersucht. Nicht minder verschieden sind die Begleitungsarten dieser Meister. Ein Jeder wusste dem Bass, den Mittelstimmen, und der Harmonie eine andere Färbung und Bedeutung zu geben. Während der eine, (z:B: Mozart,) sich häufig in kontrapunktischer Stimmen-

führung wohlgefällt, so bestrebt sich der andere, (z.B. *Beethoven,*) dieselbe oft absichtlich verschmähend, einer viel einfacheren Begleitung, die nur um so grössere Wirkung hervorbringt. Wenn ein junger Tonsetzer sich die Mühe nähme, alle Melodien dieser oben genannten Meister in eine vollständige Sammlung abzuschreiben, und diesem auch die Melodien der Tonsetzer der neuesten Zeit, (besonders der Operncompositeurs) beizufügen, so würde er hieraus einen Nutzen schöpfen, der diese Mühe wohl hinreichend belohnte. Ja das öffentliche Erscheinen im Stich, einer solchen, wohlklassifizirten Sammlung, dürfte vielleicht das Lehrreichste und Nützlichste seyn, was man für die Kunst thun könnte, und wäre nicht so schwer ausführbar, als es auf den ersten Blick scheint.

III.

Il ne faut pas que l'Harmonie qui accompagne la Mélodie soit surchargée et prescrive une forte exécution.

Quand on songe que la Mélodie d'un air chanté par une seule voix est accompagnée d'un orchestre de vingt-quatre, trente, quarante et souvent d'un plus grand nombre d'exécutans, on peut se faire une idée combien il est facile de surcharger l'accompagnement et de nuire par-là à la Mélodie. Les instrumens à vent (plus perçans que les instrumens à cordes) trop employés, les sons aigus qui planent sur la Mélodie, l'emploi trop fréquent des masses d'orchestre, les *fortés* mal distribués et dont on abuse, tout cela contribue à détruire le charme de la Mélodie la plus suave. En général, 1º il ne faut jamais se servir de la masse de l'orchestre, pour accompagner la Mélodie; il ne faut l'employer que dans les ritournelles. 2º Il faut faire peu d'usage des sons aigus, c'est-à-dire plus hauts que ceux de la Mélodie. 3º Il faut réserver de même les *fortés* pour les ritournelles, et çà et là pour les dernières mesures des périodes musicales et de la coda. Dans le courant de la Mélodie il ne faut employer que par-ci par-là, au lieu du *forté*, les *mezzoforté*, les *rinforzando* et les *forté-piano*, et le plus possible n'employer que le *piano*.

Du tems du célèbre *Haendel* on composait des airs d'opéras qui n'étaient accompagnés que de basses, et on réservait les autres instrumens seulement pour les ritournelles. Il est à regretter qu'on ait tout-à-fait abandonné ces sortes d'airs, qui étant bien faits, bien exécutés et placés à propos, ne peuvent manquer leur effet, surtout là où on peut souvent employer de petites ritournelles, et dialoguer le

III.

Die Harmonie, welche der Melodie zur Begleitung dient, darf nicht überladen, und ihr auch keine allzu kräftige Ausführung vorgeschrieben werden.

Wenn man bedenkt, dass die Melodie eines, von einer einzigen Stimme vorgetragenen Gesangstückes, von einem aus 24, 30, 40, und oft noch von einer grösseren Zahl Musikern bestehendem Orchester accompagnirt wird, so kann man sich eine Jdee machen, wie leicht es ist, die Begleitung zu überladen, und dadurch der Melodie zu schaden. Die Blasinstrumente (welche viel durchdringender als die Saiteninstrumente sind) zu häufig angewendet, die schneidenden Töne, welche über der Gesangsmelodie schweben, der allzuhäufige Gebrauch der Orchestermassen, die übel vertheilten und missbrauchten *Forte's*, alles dieses trägt bei, den Reiz der sanftesten Melodie zu zerstören. Überhaupt muss man 1tens sich nie der Orchestermasse bedienen, um die Melodie zu begleiten; man muss sie nur in den Ritornellen gebrauchen. 2tens Muss man von den schneidenden Tönen, das heisst, wenn man sie höher als die Melodie setzt, nur selten Gebrauch machen. 3tens Muss man ebenfalls die *Forte's* für die Ritornelle aufsparen, und bloss hie und da in den letzten Takten der musikalischen Perioden und der Coda anbringen. Jm Laufe der Melodie soll man nur an manchen Orten, anstatt dem *Forte*, das *mezzoforte*, *rinforzando*, *forte-piano* anwenden, und so viel als möglich nur das *Piano* gebrauchen.

Zur Zeit des berühmten *Händel* componirte man Opern-Arien, die nur mit dem Basse begleitet waren, und man sparte die andern Jnstrumente nur für die Ritornelle auf. Es ist zu bedauern, dass diese Gattung Arien völlig verlassen worden ist, welche, gut erfunden, wohlausgeführt, und am rechten Orte angebracht, ihre Wirkung nicht verfehlen können, besonders da, wo man häufig kleine Ritornelle anwenden, und den Gesang mit dem Orchester dialo-

chant avec l'orchestre. En effet, le mélange de ces ritournelles avec la voix accompagnée seulement des basses, était parfaitement bien senti et devait produire un contraste intéressant et une variété piquante. C'est en partie avec ces sortes d'airs que le célèbre chanteur *Farinelli* (au commencement du 18e siècle) enchantait ses auditeurs d'une manière si extraordinaire.

IV.

Il ne faut pas que l'Harmonie et la Mélodie fassent entendre à-la-fois deux gammes de différent caractère.

Il est très-souvent possible (et facile pour un harmoniste un peu habile) d'accompagner une Mélodie avec une Harmonie qui fait sentir une toute autre gamme que celle que la Mélodie exige, p. e.

giren kann. Jn der That wurde diese Mischung solcher Ritornelle mit der, vom Bass allein begleiteten Stimme, vollkommen wohl empfunden und musste interessante Gegensätze und eine anziehende Abwechslung hervorbringen. Es war zum Theil mit dieser Gattung von Arien, dass der berühmte Sänger *Farinelli*, (zu Anfang des 18ten Jahrhunderts) seine Zuhörer auf so ausserordentliche Weise zu bezaubern wusste.

IV.

Die Harmonie und die Melodie dürfen nicht zu gleicher Zeit zweierlei Tonarten von verschiedenem Charakter hören lassen.

Es ist sehr oft möglich (und für einen nur etwas geübten Harmonisten leicht ausführbar), eine Melodie mit einer solchen Harmonie zu begleiten, welche eine ganz andere Tonart fühlen lässt, als jene ist, welche die Melodie erfordert, z.B.



Dans le N° 1 la Mélodie est en *sol*, et l'Harmonie

Jn N° 1 ist die Melodie in *G dur*, und die Harmonie eben=

de même ; tout y est d'accord. Dans le N.° 2 la Mélodie est en *sol majeur*, et l'Harmonie en *mi mineur*; et quoique celle-ci soit bien faite, elle ne détruit pas moins le caractère et le charme de la Mélodie ; elle l'attriste et fait que ses deux cadences parfaites (dans le N.° 1) deviennent ici deux demi-cadences, et que par conséquent la période mélodique n'est point terminée à la fin des deux reprises ; ce qui fait que la Mélodie reste deux fois en l'air, parce qu'elle demeure sans périodes. (*)

Dans un morceau fort développé, comme, par exemple, dans un quatuor ou dans une symphonie, où on répète souvent une Mélodie, et où on cherche à rendre ces répétitions intéressantes par la variété de l'Harmonie et de l'accompagnement, on peut quelquefois tenter avec succès d'accompagner une Mélodie, comme dans le N.° 2. Mais dans un morceau consacré tout-à-fait à la Mélodie, comme un air, ce sont des fautes impardonnables. Il n'y a rien de plus facile en composition que de nuire au charme et à l'intérêt d'une Mélodie par un pareil procédé, parce qu'il n'existe pas une phrase mélodique qui ne puisse recevoir différentes harmonies. Voici, par exemple, une phrase chantante qui peut être accompagnée de seize manières différentes, que nous indiquerons ici par curiosité, et pour faire voir en même tems combien il faut, dans des cas pareils, se méfier des richesses harmoniques, pour ne point en abuser :

falls ; alles ist hier übereinstimmend. Jn N.° 2 ist die Melodie in *G dur*, und die Harmonie in *E moll*; und obwohl diese letztere gut gemacht ist, so zerstört sie nichtsdestoweniger den Charakter und Reiz der Melodie ; sie macht sie traurig und bewirkt, dass ihre beiden vollkommenen Cadenzen (in N.° 1) hier zu Halbcadenzen werden, und dass also die melodische Periode zu Ende jedes Theils nicht vollendet erscheint ; dieses macht, dass die Melodie zweimal in der Luft bleibt, weil sie keine abgeschlossenen Perioden hat. (*)

Jn einem sehr entwickelten Tonstücke, wie z. B., in einem Quartett oder einer Sinfonie, wo man eine Melodie oft wiederhohlt, und wo man diese Wiederhohlungen durch die Abwechslung der Harmonie anziehend zu machen sucht, kann man bisweilen mit Erfolg versuchen, eine Melodie so zu begleiten, wie in N.° 2. Aber in einem Tonstücke, das nur für die Melodie bestimmt ist, wie eine Arie, wären das unverzeihliche Fehler. Nichts ist in der Composition leichter, als dem Reiz und Jnteresse einer Melodie durch ein solches Verfahren zu schaden, weil nicht eine melodische Phrase existirt, die nicht verchiedener Harmonien fähig wäre. Hier folgt, zum Beispiel, eine Gesangsphrase, welche auf sechzehn verschiedene Arten begleitet werden kann, die wir hier der Sonderbarkeit wegen anführen, um zugleich zu zeigen, wie sehr man in solchen Fällen den harmonischen Reichthümern misstrauen muss, um davon keinen verkehrten Gebrauch zu machen :

(*) Avant d'avoir découvert les cadences mélodiques, je ne pouvais m'expliquer pourquoi l'Harmonie du N.° 2 m'avait rendu la Mélodie de cet air défectueuse, quoiqu'elle soit en elle-même fort régulière. En réfléchissant aux causes qui pouvaient produire ce mauvais effet, que je sentais particulièrement à la fin de chaque période, j'ai trouvé enfin que ces deux périodes, à cause de cette Harmonie, n'étaient point terminées, et que la Mélodie exigeait nécessairement une suite.

(*) Ehe ich die melodischen Cadenzen entdeckt hatte, konnte ich mir nicht erklären, warum mir die Harmonie in N.° 2 die Melodie dieses Liedes so mangelhaft erscheinen liess, obgleich sie an sich vollkommen regelmässig ist. Jndem ich über die Ursachen nachdachte, welche diese üble Wirkung hervorbringen konnten, die ich vorzüglich zu Ende einer jeden Periode fühlte, fand ich endlich, dass diese zwei Perioden, eben wegen dieser Harmonie, gar nicht abgeschlossen waren, und dass daher die Melodie nothwendigerweise noch etwas Nachfolgendes begehrte.

H.

Seize manières différentes d'accompagner le même chant.

Sechzehn verschiedene Arten, einen und denselben Gesang zu begleiten.

Andante.

Mélodie en Sol. Melodie in G.

(1) En Sol. Jn G.

(2) En Sol. Jn G.

(3) En Ré. Jn D.

(4) En Ré. Jn D.

(5) En Ré. Jn D.

(6) En Si mineur. Jn H moll.

(7) En Si mineur. Jn H moll.

(8) En Si mineur. Jn H moll.

(9) En Si mineur. Jn H moll.

(10) En Ré mineur. Jn D moll.

(11) En Ré mineur. Jn D moll.

(12) En Ré mineur. Jn D moll.

(13) En Ré mineur. Jn D moll.

(14) En Ré mineur. Jn D moll.

(15) En Ré mineur. Jn D moll.

(16) En Ré mineur. Jn D moll.

Chacun de ces 16 exemples fait une impression différente qui seconde plus ou moins la Mélodie. C'est donc au compositeur de savoir bien y choisir, et de ne point nuire à sa Mélodie par un choix déplacé.

Jedes dieser 16 Beispiele bringt einen verschiedenen, der Melodie mehr oder minder entsprechenden Eindruck hervor. Am Tonsetzer liegt es also, wohl zu wählen zu verstehen, um seiner Melodie nicht durch eine üble Wahl zu

Il faut que, sous ce rapport, un jugement sain, un goût sûr, perfectionnés par l'expérience, le guident à chaque pas.

De petites modulations passagères dans des tons relatifs peuvent être employées avec succès, soit que la Mélodie les indique ou bien qu'elle ne les indique pas elle-même, par exemple :

schaden. Dazu bedarf es eines gesunden Urtheils, eines sicheren Geschmacks, beide durch die Erfahrung geläutert, die ihn bei jedem Schritte leiten müssen.

Kleine durchgehende Modulationen in die verwandten Tonarten können mit Erfolg angewendet werden, sey es nun, dass die Melodie selber sie anzeigt, oder auch, wenn diess nich der Fall ist; z. B.



Dans les coda qui terminent les grands morceaux, on peut donner plus d'intérêt à l'Harmonie, pour terminer avec plus d'éclat et de chaleur, p.e.

Jn den *Coda's*, welche grosse Tonstücke beschliessen, kann man der Harmonie mehr Jnteresse geben um mit mehr Glanz und Wärme zu endigen, z. B.



V.

Il ne faut pas que les accords changent trop souvent ou se succèdent trop rapidement.

L'intérêt de la Mélodie exige qu'elle fasse beaucoup de notes sur peu d'accords différens, et que ceux-ci par conséquent se succèdent d'une manière peu rapide. C'est particulièrement contre cette règle que les compositeurs pèchent le plus souvent. Si on accompagnait, p.e., cette phrase mélodique de la manière suivante :

V.

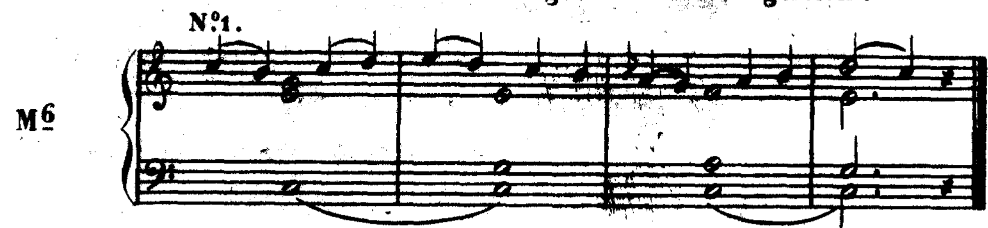
Die Accorde dürfen nicht zu oft wechseln, oder einander zu rasch nachfolgen.

Das Jnteresse der Melodie erfordert, dass sie viele Noten auf wenig verschiedenen Accorden hervorbringe, und dass diese letzteren also einander nur auf eine nicht zu schnelle Art nachfolgen. Besonders gegen diese Regel wird von den Tonsetzern am häufigsten gesündigt. Wenn man, z.B. folgende melodische Phrase:



principalement dans un mouvement vite, on détruirait tout le charme de la Mélodie, et la phrase deviendrait tout-à-fait harmonique; la première partie ne ferait que compléter l'Harmonie. Cette manière d'accompagner la Mélodie ne peut avoir lieu que là où l'Harmonie doit prédominer; dans le cas contraire, il faut que la Mélodie plane sur l'Harmonie, qu'elle fasse beaucoup de notes passagères et beaucoup d'*appogiature*. Ainsi, il faut accompagner le chant ci-dessus, (dans un morceau d'un intérêt purement mélodique) de la manière suivante:

mit der beigefügten Begleitung setzen, und dazu noch ein schnelles Tempo bezeichnen würde, so würde man allen Reiz der Melodie zerstören, und die Phrase würde durchaus nur harmonisch werden; die Oberstimme diente dann nur zur Vervollständigung der Harmonie. Diese Art, die Melodie zu begleiten kann nur da statt finden, wo die Harmonie vorherrschen soll; im entgegengesetzten Falle muss die Melodie über der Harmonie schweben, viele durchgehende Noten, und viele *Appogiaturen* haben. Also muss man den obigen Gesang, (wenn er in einem Tonstücke von rein melodischem Jnteresse vorkommt), folgendermassen begleiten:







où l'on ne change que deux fois les accords, au lieu de les changer douze fois, comme dans l'exemple L6.

Quand la phrase mélodique exige du calme, on l'accompagnera comme dans (M6, N°1); quand elle exige plus de chaleur dans l'accompagnement, on fera comme aux N°s 2 et 3. On voit que dans les trois cas, il n'y a que trois accords, qui sont: l'accord d'*ut*, de *fa* et d'*ut*.

wo man nur zweimal die Accorde wechselt, anstatt, (wie im Beispiel L6) sie zwölfmal umzuändern.

Wenn die melodische Phrase Ruhe erfordert, wird man sie wie in (M6 N°1) begleiten; begehrt sie mehr Wärme im Accompagnement, so verfährt man wie in N° 2 und 3. Man sieht, dass in allen drei Fällen nur 3 Accorde angewendet werden, nähmlich der *C*, *F* und wieder *C* Dreiklang.

Ces trois dernières manières d'accompagner un chant prédominant sont infiniment préférables à l'exemple (L^{6}), quoique celui-ci soit beaucoup plus riche en fait d'Harmonie. Il est bon de remarquer ici que les modifications d'un accord par les notes passagères, les petites notes, les suspensions et les syncopes, ont souvent plus de charme et plus de nouveauté que l'accord lui-même; et que toutes ces modifications pour notre organe auditif font l'effet d'autant d'accords différens. C'est par cette raison que nous aimons souvent à entendre des phrases mélodiques accompagnées par sixtes et par tierces, avec une basse fort simple (ou sur une pédale), et dans lesquelles il se trouve de doubles notes passagères, de doubles petites notes, de doubles suspensions et de doubles syncopes. Voilà pourquoi dans l'exemple suivant:

Diese drei Begleitungsarten eines vorherrschenden Gesanges sind dem Beispiel (L^{6}) vorzuziehen, obwohl dieses in harmonischer Rücksicht weit reicher ist. Es ist nöthig hier zu bemerken, dass die Veränderungen eines Accords mittelst der durchgehenden Noten, der Vorschläge, Verzögerungen und Synkopen, oft mehr Reiz und Neuheit gewähren, als der Accord selber; und dass alle diese Veränderungen für unsere Gehörsorgane die Wirkung von eben so vielen verschiedenen Accorden machen. Aus dieser Ursache hören wir oft gerne melodische, von Sexten und Terzen begleitete Phrasen mit sehr einfachem Basse (oder mit dem Orgelpunkte) begleitet, und in welchen sich doppelte Durchgangsnoten, oder doppelte Vorschläge, doppelte Verzögerungen und doppelte Synkopen befinden. Aus dieser Ursache ists, dass wir im folgenden Beispiele:



où il n'y a presque point de notes passagères et point de petites notes, et où il y a trop de masses et trop d'accords fondamentaux, qui se succèdent coup sur coup, nous éprouvons peu de charme mélodique; tandis que dans les exemples suivans:

wo es fast gar keine Durchgangsnoten, und keine Vorschläge, aber dagegen zu viele Massen und zu viele Fundamentalaccorde gibt, welche ununterbrochen einander nachfolgen, — so wenig melodischen Reiz empfinden; während in den folgenden Beispielen:



où c'est tout le contraire, nous en trouvons beaucoup plus, principalement dans le N°. 3, où le mouvement de la partie intermédiaire rend cette phrase encore plus piquante.

wo gerade das Gegentheil statt findet, für uns weit mehr Anziehendes ist, besonders in N°. 3, wo die Bewegung der Mittelstimme diese Phrase noch interessanter macht.

Ainsi, pour bien accompagner la Mélodie, il faut peu d'accords, mais beaucoup de modifications de ces accords par les moyens indiqués et par les différentes valeurs des notes. Cependant dans des mouvemens lents, comme dans l'*adagio*, le *largo* et l'*andante*, la Mélodie supporte plus de changement d'accords que dans les mouvemens accélérés (*); la raison en est qu'on a suffisamment de tems dans le premier cas, pour saisir ce changement d'accords, et que les petites notes et les notes passagères, comme n'appartenant pas à l'Harmonie, y peuvent produire des duretés, par rapport à leur durée, inconvénient qu'on n'a pas à craindre dans les mouvemens vites.

Um also die Melodie gut zu begleiten, bedarf es weniger Accorde, aber vieler Veränderungen derselben durch die angezeigten Hilfsmittel und durch den verschiedenen Notenwerth. Jedoch in langsamer Bewegung, wie im *Adagio*, im *Largo* und im *Andante*, verträgt die Melodie mehr Abwechslung der Accorde, als im schnellen Tempo; (*) die Ursache davon ist, dass man im ersten Falle hinreichend Zeit hat, um diesen Accordenwechsel zu fassen, und dass dagegen die Vorschläge und Durchgangsnoten, als nicht zur Harmonie gehörig, allda durch ihre Dauer Härten hervorbringen können, also Übelstände, welche man im raschen Tempo nicht zu fürchten hat.

VI.

Observations sur les accords d'une gamme majeure et d'une gamme mineure, par rapport à la Mélodie.

Dans une gamme majeure comme dans une gamme mineure, il y a six accords parfaits, p. e.

VI.

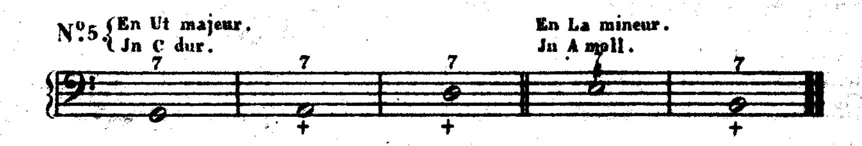
Bemerkungen über die Accorde einer dur= und einer moll= Tonleiter, in Bezug auf die Melodie.

Jn einer *dur*= so wie in einer *moll*= Tonleiter gibt es sechs vollkommene Accorde, z. B.



Outre ces 6 accords parfaits, il y a dans une gamme majeure encore 3 accords de septième, et dans une gamme mineure, il y en a deux, dont on peut se servir pour accompagner la Mélodie, p. e. (**)

Ausser diesen 6 vollkommenen Accorden gibt es in einer *Dur*= Tonart noch 3 Septimen= Accorde, und in einer *Moll*= Tonart gibt es deren 2, welche alle zur Begleitung der Melodie dienen können, z. B. (**)



(*) Un exemple en ce genre est la marche religieuse de Mozart, dans la Flûte enchantée, et celle dans l'Alceste de Gluck, que nous avons citées comme Mélodie de deux périodes. (Voy. P.3 et S.3)

(**) Je ne compte pas ici l'accord de la septième majeure, par exemple *(ut, sol, mi, si bécarre)*, et *(fa, la, ut, mi bécarre)*, qui se trouvent tous les deux en *ut* majeur et en *la* mineur, parce qu'on ne peut s'en servir pour accompagner une Mélodie, que dans des cas fort rares, et que, sous certaines conditions harmo=

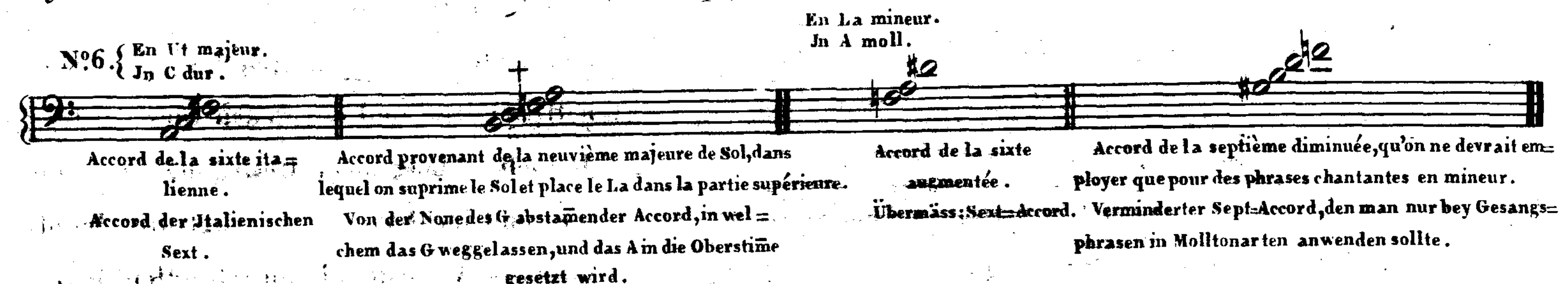
(*) Ein Beyspiel dieser Gattung ist der Priestermarsch aus Mozart's Zauberflöte, und jener aus der Alceste von Gluck, welche wir als Melodien von 2 Perioden angeführt haben. (Siehe P.3 und S.3.)

(**) Den grossen Sept=Accord rechne ich nicht dazu; z: B: *(c, g, e, h♮)*, und *(f, a, c, e♮)*, welche beyde in *c* dur und *a* moll befindlich sind, weil man sich ihrer zur Begleitung einer Melodie nicht bedienen kann, ausser in sehr seltenen Fällen und unter gewissen harmonischen Bedingungen, welche darin bestehen, dass diesem Accorde



Ajoutez à cela les deux accords suivans :

Man füge hiezu noch folgende zwei Accorde :



Voilà donc onze accords différens dans un ton majeur, et dix dans un ton mineur, qui tous sont excellens pour accompagner la Mélodie, quoique les Italiens modernes (c'est-à-dire depuis *Paisiello*) ne se servent presque point des accords marqués dans les exemples par le signe (+), et fort peu de l'accord de la septième diminuée, que prodiguent de nos jours l'Allemagne et la France, ou plutôt dont elles abusent. Les Italiens par conséquent se privent de ces six accords pour accompagner leur Mélodie, et cela sans un motif raisonnable.

So hat man da eilf verschiedene Accorde im *dur*=und zehn im *moll*=Tone, welche alle zur Begleitung der Melodie trefflich geeignet sind, obwohl die neueren Jtaliener, (nähmlich seit *Paesiello* bis 1812) sich der in den Beispielen mit (+) bezeichneten Accorde fast gar nicht, und des verminderten Septimen=Accords nur sehr selten bedienen, Accorde, welche dagegen in Deutschland und Frankreich bis zum Übermass angewendet werden. Die Jtaliener berauben sich demnach dieser sechs Accorde, um ihre Melodie zu begleiten, ohne einen vernünftigen Grund.

62. Anmerkung des Übersetzers. Die neue italienische Schule hat sich, seit Rossini, schon ein weiteres Feld für die Modulationen eröffnet; und wenn man in denselben auch bisweilen die strenge Gründlichkeit vermisst, so darf man sich dagegen nicht verbergen, dass besonders Rossini dieselben, mit vieler Phantasie und mit genialer Beobachtung der Grenze des Schönen und des Wohllauts, zu sehr imposanten Theatereffekten anzuwenden gewusst hat.

niques, qui sont de donner à cet accord la série d'accords suivante:

eine Reihe von folgenden Accorden beygefügt werden muss :



où l'accord (*fa, la, ut, mi bécarre*), se trouve dans son premier et dans son deuxième renversemens (comme ayant dans ces deux renversemens le plus de charme), et où cette série d'accords se trouve dans le ton mineur; ce qu'il faut observer.

wo der Accord (*f, a, c, e*) in seiner ersten und zweiten Umkehrung vorkömt, (da er in diesen 2 Umkehrungen am angenehmsten klingt,) und wo, (was wohl zu beobachten ist,) diese Accordenreihe in einer Moll=Tonart statt findet.

En réfléchissant, 1° que presque tous ces accords se laissent renverser de différentes manières; 2° qu'ils se laissent modifier par beaucoup de positions, comme par exemple, l'accord de septième dominante:

Wenn man erwägt, 1tens dass fast alle diese Accorde sich auf verschiedene Arten umkehren lassen, 2tens dass auch ihre vielen verschiedenen Lagen (Positionen) zu deren Veränderung beitragen, wie z.B. der Dominanten-Septimen Accord:

Différentes positions de l'accord de septième dominante sans renversement.
Verschiedene Lagen des Septimen-Accords auf der Dominante ohne Umkehrung.



3° qu'ils peuvent être variés à l'infini par les valeurs des notes, p.e.

3tens dass sie durch den verschiedenen Notenwerth bis ins Unendliche varirt werden können, wie z.B.

Différentes modifications de l'accord de septième dominante par la valeur des notes.
Verschiedene, durch den mannigfaltigen Notenwerth, aus dem Sept-Accord der Dominante entstehenden Veränderungen des Accompagnements.



où l'accord de septième dominante se trouve varié de vingt manières différentes par la valeur des notes, 4° que les petites notes, les notes passagères, les syncopes, les suspensions et la pédale modifient encore

wo der Dominanten-Septimen-Accord sich, durch den Notenwerth, auf 20 verschiedene Arten varirt befindet; 4tens dass die Vorschläge, Durchgangsnoten, Synkopen, die Verzögerungen und der Orgelpunkt ebenfalls

les accords à l'infini ; 5° qu'au moyen des permutations, dix accords différens donnent 3,628,800 chances pour les enchaîner ; en réfléchissant, dis-je, à cela, on reste stupéfait de la quantité inépuisable des moyens qui se présentent au compositeur pour accompagner sa Mélodie. Mais aussi quels pièges cette quantité de moyens ne lui tend-t-elle pas, si un tact parfait, un jugement sain, un goût exquis ne le secondent point ! D'un autre côté, s'il ignore cette richesse immense, il tourne dans un cercle étroit et commun, dont il ne peut jamais sortir.

Dans l'art d'accompagner la Mélodie, pour bien employer les trois accords de septième, (dont on se sert rarement, faute de les savoir manier), En Ut majeur. En La mineur. nous donnerons ici les trois exemples suivans :

die Accorde unendlich verändern ; 5tens dass mittelst der Versetzungen, zehn verschiedene Accorde nicht weniger als 3,628,800 Möglichkeiten der Verkettung darbiethen, wenn man, sage ich, dieses erwägt, so erstaunt man über die unerschöpfliche Menge von Mitteln, welche sich dem Tonsetzer zur Begleitung der Melodie darbiethen. Aber auch welche gefährliche Schlingen legt ihm nicht diese Unzahl von Mitteln, wenn ein vollkommenes Schicklichkeitsgefühl, ein gesundes Selbsturtheil, ein feiner Geschmack nicht seine Führer sind ! Dagegen anderseits, wenn ihm dieser unermessliche Reichthum unbekannt bleibt, so dreht er sich in einem engen und gemeinen Kreise, aus welchem er niemals herauszutreten vermag.

Um bei der Begleitung der Melodie folgende 3 Septimen, Jn C dur. Jn A moll. (deren man sich selten bedient, weil man sie nicht zu behandeln versteht) wohl anzuwenden, geben wir hier folgende drei Beispiele :



Il faut que la Mélodie puisse se prêter à ces séries

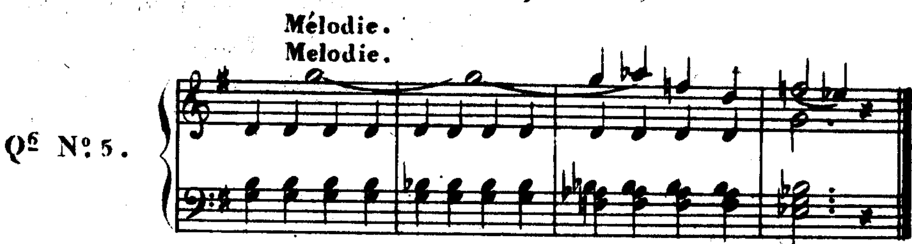
Natürlicherweise muss die Melodie zu diesen angezeigten

indispensables d'accords indiqués, pour pouvoir employer les trois accords de septième en question. Si elle ne s'y prête pas facilement, il n'est pas à conseiller d'en faire usage. Il faut aussi consulter le caractère de la Mélodie, pour ne pas s'en servir mal-à-propos; car, ces séries d'accords ont quelque chose de mélancolique, qui n'est pas propre au caractère gai ou léger de la Mélodie.

unerlässlichen Accordenreihen geeignet seyn und sich dazu wohl fügen, wenn man die drei in Rede stehenden Septimen-Accorde anwenden will. Wenn sie dazu nicht natürlich passt, so ist deren Gebrauch nicht rathsam. Auch muss man den Charakter der Melodie in Betrachtung ziehen, um sich derselben nicht zur Unzeit zu bedienen; denn diese Accordenreihe hat etwas Melancholisches, was für den Charakter einer leichtfertigen oder fröhlichen Melodie keineswegs geeignet ist.

Quant aux modulations que la Mélodie ne peut faire d'une manière évidente sans le secours de l'Harmonie, comme par exemple:

Was die Modulationen betrifft, welche die Melodie nicht auf bestimmte Weise ohne Beihilfe der Harmonie vollbringen kann, wie z.B.



il ne faut pas en abuser, parce que la Mélodie est obligée de faire ici des sacrifices à l'Harmonie. Pour qu'une pareille modulation produise tout son effet, sans nuire à l'unité de la Mélodie, il ne faut l'employer qu'une seule fois dans un grand morceau consacré uniquement à la Mélodie, comme par exemple dans un air.

so muss man davon keinen Missbrauch machen, weil da die Melodie genöthigt wird, der Harmonie Opfer zu bringen. Wenn eine solche Modulation ihre Wirkung machen soll, ohne der Einheit der Melodie zu schaden, so muss man sie in einem grossen, der Melodie ausschliessend gewidmeten Gesangstücke, (wie z.B. in einer Arie,) nur ein einzigesmal anbringen.

L'Harmonie en général rend un grand service à la Mélodie dans les modulations, parce qu'elle a les moyens les plus efficaces de les déterminer d'une manière prompte, décisive, claire et indubitable, tandis que les modulations prises seulement mélodiquement, ont le plus souvent quelque chose de vague, de faible et d'incertain.

Jm Allgemeinen leistet die Harmonie der Melodie bei den Modulationen grosse Dienste, weil sie die wirksamsten Mittel besitzt, dieselben schnell, entscheidend, klar und unzweifelhaft zu bestimmen, während die Modulationen, von melodischer Seite allein betrachtet, meistens etwas Schwankendes, Schwaches und Ungewisses verrathen.

Voilà ce que nous avons jugé le plus nécessaire à remarquer sur l'art d'accompagner par l'Harmonie une Mélodie prédominante. Nous ajouterons aux neuf propositions qui précèdent le *Supplément*, les cinq propositions suivantes, qui ont pour but de s'exercer dans l'art d'accompagner une telle Mélodie.

Diess ists nun, was wir als das Nothwendigste über die Art, eine vorherrschende Melodie mit der Harmonie zu begleiten, zu bemerken erachtet haben. Wir werden den neun, dem *Anhang* vorangehenden *Aufgaben* noch folgende fünf beifügen, welche den Zweck haben, sich in der Kunst des Accompagnement einer solchen Melodie zu üben.

DIXIÈME PROPOSITION,

qui a pour but de s'exercer à bien marier les cadences harmoniques avec les cadences mélodiques, d'après les principes indiqués page 560.

Quant aux quarts de cadences qui séparent un dessin mélodique de l'autre, l'Harmonie en est aussi riche que la Mélodie, parce qu'elle peut les faire sentir sur chaque note de la gamme, comme la Mélodie.

ONZIÈME PROPOSITION,

qui a pour but de s'exercer à accompagner la Mélodie seulement avec des accords pris de la gamme que la Mélodie indique, sauf les petites modulations passagères que cette dernière peut faire sentir.

La Mélodie, soit qu'elle module, soit qu'elle ne module pas, fait toujours sentir ses phrases dans une gamme suffisamment déterminée, et qui est facile à reconnaître. Si elle marche d'un ton à l'autre, l'Harmonie doit nécessairement le faire de même et de la manière la plus évidente et la plus satisfaisante. Arrivant dans la gamme nouvelle, le compositeur y trouve la même quantité d'accords que dans la gamme primitive; il les garde aussi long-tems que la Mélodie reste dans ce ton, de la sorte il suivra strictement la Mélodie de gamme en gamme.

DOUZIÈME PROPOSITION,

qui a pour but d'accompagner une Mélodie avec aussi peu de changement d'accords qu'il est possible.

Nous avons vu dans ce *Supplément* que pouvant donner à une phrase mélodique trop de changemens d'accords, cette quantité se laisse presque toujours réduire soit à la moitié, soit au tiers, et même au quart; ce qui est important à étudier pour un élève. Sous ce rapport, il est indispensable qu'il sache parfaitement bien distinguer combien de notes mélodiques peuvent être envisagées comme des notes passagères et de petites notes; sans quoi, il donnera toujours trop de changemens d'accords à la Mélodie, et par-là nuira à son charme.

ZEHNTE AUFGABE,

welche den Zweck hat, die harmonischen Cadenzen mit den melodischen, nach den, (Seite 560) angezeigten Grundsätzen, wohl zu verbinden.

Was die Viertel-Cadenzen betrifft, welche einen melodischen Umriss von dem andern absondern, so ist die Harmonie daran eben so reich wie die Melodie, weil sie dieselben, so wie die Melodie, auf jeder Note der Tonleiter fühlbar machen kann.

EILFTE AUFGABE,

welche den Zweck hat, sich zu üben, die Melodie nur mit den Accorden zu begleiten, welche aus der, von der Melodie selber benützten Tonleiter entnommen sind, mit Ausnahme der kleinen durchgehenden Modulationen, welche diese letztere bemerkbar machen kann.

Die Melodie, sie mag nun moduliren oder nicht, lässt ihre Phrasen in einer hinreichend bestimmten, und leicht erkennbaren Tonart stets bemerkbar werden. Wenn sie aus einer Tonart in eine andere übergeht, so muss nothwendigerweise die Harmonie auf die bestimmteste und befriedigendste Art dasselbe thun. In der neuen Tonart angelangt, findet der Tonsetzer wieder dieselbe Anzahl Accorde wie in der Grundtonart; er bewahrt sie so lange, als die Melodie in dieser Tonart bleibt; auf diese Weise folgt er der Melodie genau von Tonart zu Tonart.

ZWÖLFTE AUFGABE,

welche bezweckt, die Melodie mit so geringem Wechsel der Accorde, als nur möglich, zu accompagniren.

Wir haben in diesem *Anhang* gesehen, dass, da man einer melodischen Phrase einen allzu grossen Wechsel der Accorde unterlegen kann, diese Anzahl sich fast immer entweder auf die Hälfte, oder auf ein Drittel, ja sogar auf ein Viertel verringern kann, eine Sache, die der Schüler als sehr wichtig studieren muss. In dieser Hinsicht ist es unerlässlich, dass er vollkommen gut zu unterscheiden wisse, wieviel melodische Noten als durchgehende Noten und als Vorschläge anzusehen sind, weil er sonst stets der Melodie zu vielen Accordenwechsel beifügen, und daher ihrer Annehmlichkeit schaden wird.

C'est l'étude du *contre-point simple* qui peut le mettre à même d'analyser une Mélodie sous ce rapport. Il est bon de conseiller à l'élève de ne pas toujours employer dans ce travail l'Harmonie à quatre parties; et qu'il faut souvent varier cette dernière par l'Harmonie à deux et à trois, et même (lorsque la Mélodie se prête à cela d'une manière naturelle) d'employer de petites phrases à l'unisson, dont on peut user aussi avec beaucoup de succès çà et là dans les ritournelles.

TREIZIÈME PROPOSITION,

qui a pour but d'accompagner une même Mélodie par différens mouvemens provenant des différentes valeurs des notes.

Il faut que cette variété de mouvemens soit faite de manière à ne point altérer le caractère primitif de la Mélodie. C'est un exercice fort important; car c'est dans des mouvemens heureusement choisis des parties accompagnantes que réside le grand charme de l'Harmonie; c'est par ces divers mouvemens qu'on peut même relever le charme de la Mélodie et entretenir une grande variété, sans nuire à l'unité du morceau.

QUATORZIÈME ET DERNIÈRE PROPOSITION,

qui a pour but de chercher une Mélodie sur une Harmonie donnée.

Il arrive quelquefois (particulièrement dans la Musique dramatique) qu'on cherche à trouver une Mélodie sur une Harmonie établie d'avance, comme, par exemple, dans un morceau d'ensemble ou dans un choeur; c'est-à-dire qu'on cherche une Mélodie de 8 jusqu'à seize mesures. Il est superflu de remarquer qu'une Mélodie faite avec cette condition ne peut avoir le même charme; mais aussi l'intérêt n'est pas ici seulement mélodique, il est en même tems, et même plutôt harmonique.

Das Studium des *einfachen Contrapunktes* ist es, was ihn in den Stand setzen kann, eine Melodie in dieser Hinsicht zu zergliedern. Es ist dem Schüler zu rathen, bei dieser Arbeit nicht immer die 4=stimmige Harmonie anzuwenden, sondern bisweilen mit der 2= und 3=stimmigen abzuwechseln, und sogar, (wenn die Melodie sich dazu ungezwungen eignet,) auch kleine Phrasen im Unison auszuführen, welche man auch hie und da mit vieler Wirkung in den Ritornellen anbringen kann.

DREIZEHNTE AUFGABE,

mit dem Zwecke, eine und dieselbe Melodie mit verschiedenen Bewegungen, welche aus dem mannigfaltigen Notenwerthe entstehen, zu accompagniren.

Diese Abwechslung der Bewegungen muss auf solche Art gemacht werden, dass sie den ursprünglichen Charakter der Mélodie nicht verändert. Dieses ist eine sehr wichtige Übung; denn in den glücklich gewählten Bewegungen der Begleitungsstimmen liegt der grosse Reiz der Harmonie; ja durch diese verschiedenen Figuren kann man auch die Schönheit der Melodie erhöhen, und eine grosse Abwechslung unterhalten, ohne der Einheit des Tonwerkes zu schaden.

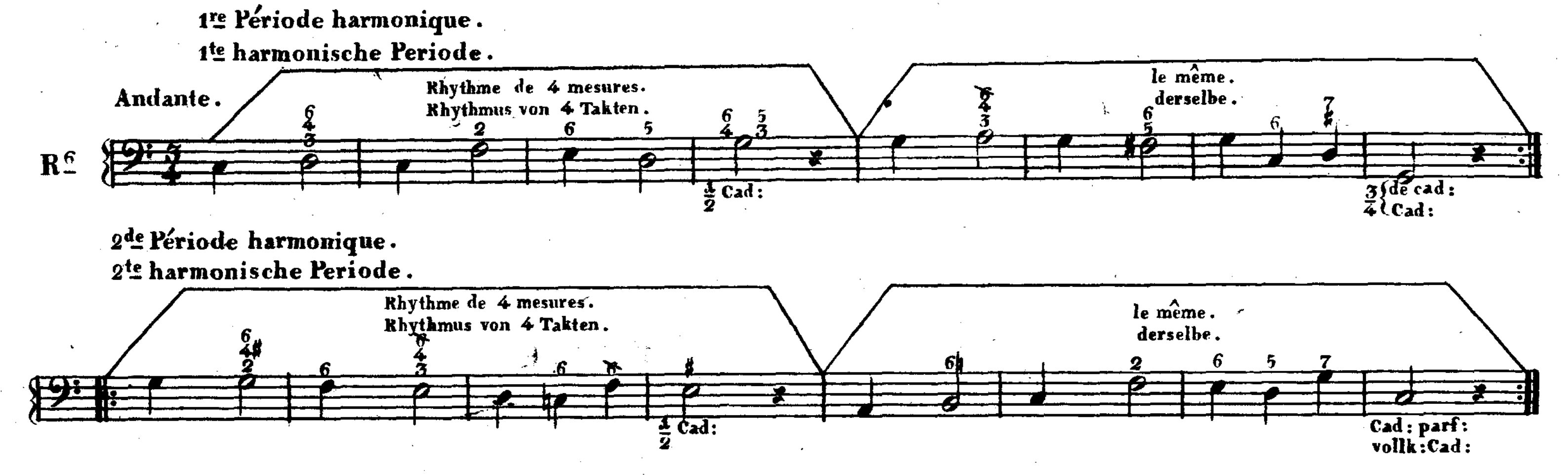
VIERZEHNTE UND LETZTE AUFGABE,

welche den Zweck hat, zu einer gegebenen Harmonie eine Melodie zu suchen.

Bisweilen geschieht es, (und vorzüglich in der dramatischen Musik), dass man eine Melodie zu einer schon früher da gewesenen Harmonie aufzusuchen und zu erfinden hat, wie, z. B. in einem Ensemble=Stücke oder in einem Chor; das heisst, dass man eine Melodie von 8 bis 16 Takten sucht. Es ist überflüssig zu bemerken, dass eine, unter diesen Bedingungen erfundene Melodie nicht dieselben Reize haben kann; aber dagegen ist hier auch das Interesse nicht bloss melodisch, es ist zugleich, und zwar mehr, harmonisch.

Pour réaliser une pareille proposition, il faut que l'Harmonie observe le rhythme au moyen des cadences symétriquement distribuées, comme, p. e.

Um eine solche Aufgabe auszuführen, muss die Harmonie den Rhythmus vermittelst der symmetrisch vertheilten Cadenzen beobachten, wie z. B.



La Mélodie qu'on pourrait établir sur cette Harmonie est à-peu-près la suivante :

Die Melodie, welche man auf diese Harmonie bauen könte, dürfte beiläufig folgende seyn :



Après avoir analysé tout ce qui concerne la véritable Mélodie, et avoir exposé les principes pour accompagner une Mélodie prédominante, nous pouvons maintenant, lorsqu'une Mélodie ne produit point l'effet qu'on en attend, indiquer quelles en sont les causes.

Nachdem wir alles, die wahre Melodie Betreffende zergliedert, und die Grundsätze entwickelt haben, um eine vorherrschende Melodie zu begleiten, können wir nun, wenn eine Melodie nicht die erwartete Wirkung hervorbringt, anzeigen, was davon die Ursachen sind.

Abstraction faite de l'exécution, une Mélodie peut pécher, 1° par le *rhythme* qui est peu ou point du tout observé, 2° par les *dessins* qui sont usés ou n'expriment rien, et qu'on a créés sans inspiration; 3° par le défaut d'une *coupe convenable*, au moyen de laquelle les idées se rangent de manière qu'on puisse facilement embrasser et se représenter l'ensemble du morceau; 4° par la *monotonie* qui provient de ce que l'artiste n'a point varié suffisamment les sons, les cadences, les gammes, les diapasons, et souvent aussi les rhythmes; 5° par le *timbre* auquel telle Mélodie ne se prête pas; 6° par le défaut d'*unité* qui résulte de ce qu'on n'a point observé une liaison intime entre les idées, ce qui nous présente une image confuse de ce que nous entendons, et produit en nous une sensation désagréable; 7° par les *phrases* ou par les *périodes* trop longues, qui sont par-là difficiles à saisir, et encore plus à retenir, ce qui produit du vague et fatigue notre attention au point de la diriger sur toute autre chose; 8° enfin par l'*accompagnement* qui contrarie la Mélodie, la couvre ou l'étouffe, et fixe notre attention principalement sur l'Harmonie, qui nuit à la Mélodie, et nous dédommage rarement du charme dont alors elle la prive.

Abgesehen von der Ausführung, (dem Vortrage,) kann eine Melodie verfehlt seyn: 1tens im *Rhythmus*, welcher wenig oder gar nicht beobachtet worden; 2tens in den *Umrissen*, welche verbraucht, abgenützt und bedeutungslos sind, und welche man ohne Begeisterung erfunden hat; 3tens in dem Mangel eines *schicklichen Rahmens* (oder einer *gehörigen Form*) mittelst welchem die Jdeen sich dergestalt ordnen, dass man das ganze Bild des Stückes leicht umfassen und sich vorstellen kann; 4tens durch die *Monotonie*, (*Einförmigkeit*) welche daraus entsteht, dass der Tonsetzer die Töne, die Cadenzen, die Tonarten, den Ton-Umfang, und oft auch die Rhythmen, nicht hinreichend verändert (varirt und verziert) hat. 5tens Durch die Wahl des Jnstrumentes oder der Stimme, welcher die Melodie nicht zusagt; 6tens durch den Mangel an *Einheit*, welcher daraus entsteht, dass man zwischen den Jdeen keine genaue Verbindung beobachtete, wodurch uns ein verwirrtes Bild von dem, was wir gehört haben, dargestellt, und auf uns ein unangenehmer Eindruck bewirkt wird; 7tens durch *zu lange Phrasen* und zu *lange Perioden*, welche daher schwer aufzufassen und noch schwerer zu behalten sind, was eine unbestimmte Leere hinterlässt, und unsere Aufmerksamkeit so sehr abwendet, dass wir endlich auf etwas ganz anderes Acht geben; 8tens endlich, durch die *Begleitung*, welche der Melodie entgegengesetzt, sie deckt oder erstickt, und unsere Aufmerksamkeit zu sehr an die Harmonie fesselt, welche der Melodie schadet, und uns selten für die, uns geraubten, melodischen Reize entschädigt.

RÉSUMÉ,

OU

DERNIÈRES REMARQUES SUR LA MÉLODIE ET L'HARMONIE.

La Mélodie marche par intervalles consonnans et dissonans, comme les accords dans l'Harmonie se succèdent par accords consonnans et dissonans. La Mélodie indique presque toujours l'Harmonie qu'elle exige pour être accompagnée; et il faut bien peu connaître son art pour ne point la trouver; mais l'Harmonie n'indique point la véritable Mélodie, et les compositeurs qui s'habituent à ne la chercher que par l'Harmonie, restent ordinairement de médiocres mélodistes. La vraie Mélodie a toujours un sens positif pour notre sentiment, l'Harmonie au

KURZE ZUSAMMENFASSUNG,

ODER

LETZTE BEMERKUNGEN ÜBER DIE MELODIE UND DIE HARMONIE.

Die Melodie schreitet vermittelst consonirenden und dissonirenden Jntervallen fort, so wie die Accorde der Harmonie einander in consonirenden und dissonirenden Accorden nachfolgen. Die Melodie deutet selbst fast immer die Harmonie an, welche sie zur Begleitung erfordert; und man muss seine Kunst schlecht verstehen, um sie nicht zu finden; aber die Harmonie zeigt nicht die wahre Melodie an, und diejenigen Tonsetzer, welche sich angewöhnen, sie nur durch die Harmonie zu suchen, bleiben gewöhnlich mittelmässige Melodiker. Die wahre Melodie hat stets für unser Gefühl einen bestimmten Sinn, die Harmonie hin-

contraire n'a le plus souvent qu'un sens vague. (*) C'est par cette raison que la Mélodie est plus compréhensible pour tout le monde que l'Harmonie. On a donc eu grand tort d'avancer que l'Harmonie est positive et que la Mélodie est vague. Mais l'Harmonie peut en même tems occuper et intéresser notre esprit autant qu'elle est en état de flatter nos sens et de parler à notre sentiment, quoiqu'avec des sens plus vagues que la Mélodie; tandis que cette dernière s'adresse uniquement au cœur. L'Harmonie embrasse un cercle si immense qu'une génération entière pourrait s'y perdre. (**) Il faut des années d'exercices pour rendre nos organes auditifs en état de saisir seulement une partie de ses combinaisons. La Mélodie plus simple et avec beaucoup moins de frais et de luxe, n'a besoin que d'être entendue pour être appréciée sur-le-champ. Mais elle n'est pas moins pour l'artiste (comme nous l'avons prouvé), un art susceptible au moins autant que tout autre art, de finesse, d'exactitude, de régularité, de recherches et de combinaisons rhythmiques et symétriques.

On a prétendu que la Mélodie et l'Harmonie ne font qu'une même chose, et que l'une sans l'autre ne peut avoir lieu. C'est être dépourvu de bon sens que d'énoncer de pareils axiomes, et ne jamais avoir réfléchi sur la nature de la Musique, sans compter l'expérience journalière qui dément cet argument. L'harmonie et la véritable Mélodie sont, sous tant de rapports, si différentes l'une de l'autre, qu'à peine on en peut faire une autre comparaison, si ce n'est que l'une et l'autre se forment et se composent de sons, condition primitive et indispensable pour tout ce qui existe dans cet art.

gegen hat meistens nur einen ungewissen. (*) Aus diesem Grunde ist die Melodie für Jedermann weit verständlicher als die Harmonie. Man war also in einem grossen Jrrthum, als man behauptete, dass die Harmonie etwas Bestimmtes, und die Melodie dagegen etwas Unbestimmtes sey. Aber die Harmonie kann zu gleicher Zeit unsern Geist eben so beschäftigen und interessiren, als sie im Stande ist unsern Sinnen zu schmeicheln, und zu unserem Gefühl zu sprechen, obwohl mit unbestimmterem Sinn als die Melodie; während diese letztere ausschliessend das Herz anspricht. Die Harmonie umfasst einen so unermesslichen Kreis, dass eine ganze Generation sich darin verlieren könnte. (**) Es bedarf jahrelanger Übungen um unsere Gehörs-Organe in den Stand zu setzen, nur einen Theil ihrer Verketungen und Combinationen aufzufassen. Die einfachere, mit weit weniger Kunstaufwand und Mühe hervorgebrachte Melodie braucht nur gehört zu werden, um sie augenblicklich zu würdigen. Aber sie ist für den Künstler (wie wir bewiesen haben,) nicht minder eine Kunst, welche, wie jede andere, wenigstens eben so vieler Feinheit, Richtigkeit und Regelmässigkeit, so wie rhythmischer und symmetrischer Untersuchungen und Berechnungen fähig ist.

Man hat behauptet, dass Melodie und Harmonie nur eines und dasselbe seyen, und dass die eine ohne die andere gar nicht statt haben könne. Es beweist nur Mangel an gesundem Verstande, und Mangel an allem Nachdenken über die Musik, ohne die tägliche Erfahrung zu rechnen, welche diesen Ausspruch widerlegt, wenn man solche Behauptungen aufstellt. Die Harmonie, und die wahre Melodie sind, in jeder Hinsicht, von einander so sehr unterschieden, dass man kaum zwischen beiden eine andere Vergleichung machen könnte, als allenfalls die, dass beide *aus Tönen* bestehen und gebildet werden: eine unerlässliche Grundbedingung für alles was in dieser Kunst existirt.

(*) L'Harmonie peut de même recevoir un sens plus positif, selon la manière dont elle est conçue de la part de l'artiste.

(**) Je me suis proposé, il y a quelques années, de noter tout ce qu'on pourrait dire sur un seul accord, (sur l'accord parfait majeur Ut, Mi, Sol). A mesure que j'avançais dans mes recherches, je découvrais que la matière en était si étendue, qu'à peine on pourrait l'épuiser. Je me vis contraint d'y renoncer.

(*) Doch kann die Harmonie ebenfalls einen bestimmteren Sinn erhalten, je nachdem sie von Seite des Künstlers aufgefasst wird.

(**) Vor einigen Jahren hatte ich mir vorgenommen, alles das aufzuzeichnen, was man über einen einzigen Accord sagen könnte, (über den vollkommenen Dreiklang C, E, G,). Aber je weiter ich in meinen Untersuchungen vorrückte, je mehr fand ich, dass der Stoff so ausgedehnt war, dass man ihn kaum erschöpfen könnte. Jch fand mich genöthigt, dieser Arbeit zu entsagen.

Mais il y a, dit-on, un mariage intime de la Mélodie avec l'Harmonie, comme il y en a un entre la Musique et la Poésie. Il est indubitable que la Mélodie reçoit plus d'éclat et d'intérêt, lorsqu'elle est bien secondée et soutenue par l'Harmonie, que lorsqu'elle marche seule (*), et que l'Harmonie à son tour acquiert plus de charme, quand elle est en même tems embellie par la Mélodie. Mais cela ne prouve pas que l'une ne soit rien sans l'autre, pas plus que de dire que la poésie lyrique n'est rien sans la Musique, et *vice versâ*; comme quelques originaux l'ont aussi prétendu.

Lorsque les compositions des célèbres *Palestrina, Allegri, Scarlatti et Bai*, (qui ne sont que de l'Harmonie bien sentie et où il n'y a presque point de Mélodie) ont produit des effets si merveilleux sur les auditeurs dans la chapelle Sixtine, ces effets et ces sensations ne provenaient que de la puissance harmonique soutenue d'une parfaite exécution. Voilà donc une preuve évidente que l'Harmonie a des moyens de nous intéresser, indépendamment de ce que nous appellons la véritable Mélodie. (**)

Faut-il citer toutes les occasions où l'on jouit de la Mélodie, sans qu'elle soit accompagnée par l'Harmonie? Dans nos réunions, dans les ateliers, dans les champs, dans les forêts, sur les eaux et sur les montagnes, n'est-on pas ravi, transporté, ému d'entendre chanter sans accompagnement? Pourquoi aurait-on tant de plaisir à écouter les barcaroles vénitiennes, les airs basques, les boleros espagnoles, et tant d'autres chants nationaux, s'ils n'étaient

Aber es gibt ja, sagt man, eine innige Verbindung zwischen der Melodie und der Harmonie, so wie es eine zwischen der Musik und der Dichtkunst gibt. Ohne Zweifel erhält die Melodie mehr Glanz und Jnteresse, wenn sie von der Harmonie wohl begleitet und unterstützt wird, als wenn sie für sich allein besteht, (*) und die Harmonie empfängt dagegen wieder grösseren Reiz, wenn sie zugleich durch die Melodie verschönert wird. Aber dieses beweist keineswegs, dass die eine ohne die andere Nichts sey; so wenig als man sagen kann, dass die lyrische Poesie ohne die Musik (und *umgekehrt*) nicht bestehen könne, wie einige paradoxe Köpfe ebenfalls behauptet haben.

Wenn die Compositionen des berühmten *Palestrina*, *Allegri*, *Scarlatti* und *Bai*, (welche nichts anders als schön gedachte Harmonien sind, und fast aller Melodie entbehren,) in der sixtinischen Kapelle auf die Zuhörer so wunderbare Wirkungen hervorgebracht haben, so entsprangen diese Wirkungen und Gefühle aus der harmonischen, durch eine vollkommene Ausführung unterstützten Gewalt. Diess ist nun ein klarer Beweis, dass die Harmonie Mittel besitzt, uns zu interessiren, welche unabhängig von dem sind, was wir wahre Melodie nennen. (**)

Soll man hier alle die Gelegenheiten anführen, wo man die Melodie geniesst, ohne dass sie durch die Harmonie begleitet wird? Jn unsern Vereinen, in den Werkstätten, in den Feldern, im Walde, auf dem Wasser und auf den Gebirgen, — ist man da nicht entzückt, hingerissen, gerührt, wenn man ohne Begleitung singen hört? Warum empfände man so viel Vergnügen die venetianischen Barcarolen, die baskischen Lieder, die spanischen Bolero's, und so viele andere Nationalgesänge anzuhören, wenn

(*) Dans ce mariage l'Harmonie peut souvent rendre un grand service à la Mélodie, en ce que la première est en état d'accompagner la dernière de manière à rendre, pour ainsi dire, neuve, une Mélodie usée. Et telle Mélodie qui, prise séparément, ne dirait que fort peut de chose, reçoit par l'harmonie un nouvel éclat et un nouvel intérêt.

(**) Il faut du génie pour la Mélodie, comme tout le monde en est convaincu; il faut du génie pour l'Harmonie, mais c'est ce dont tout le monde n'est pas convaincu. Qui n'a pas le génie et le sentiment de l'Harmonie, ne fera que de l'Harmonie froide et tout au plus régulière.

(*) Jn dieser Vereinigung kann die Harmonie der Melodie allerdings grosse Dienste leisten, indem sie die letztere auf eine Art zu begleiten fähig ist, welche so zu sagen, eine abgenützte Melodie wieder als neu erscheinen lässt. Manche Melodie, die für sich selber sehr unbedeutend wäre, erhält durch die Harmonie neuen Glanz und neues Interesse.

(**) Zur Melodie muss man Genie haben, wie Jedermann überzeugt ist; aber auch zur Harmonie muss man Genie haben, und diess ists, was nicht Jedermann glauben will. Wer für die Harmonie kein Genie und kein Gefühl hat, wird nur kalte, steife, und höchstens regelrechte Harmonien hervorbringen.

rien sans l'Harmonie ? Moi-même j'ai entendu souvent avec plaisir chanter des scènes entières sans accompagnement par des virtuoses célèbres. Tout cela ne prouve-t-il pas incontestablement que la Mélodie a un grand empire sur nous, abstraction faite de l'Harmonie ? Rendons à chacune ce qui lui appartient, ne confondons pas leurs effets divers, n'apprécions point l'une aux dépens de l'autre, et convenons :

1° Que la Mélodie a du charme pour nous indépendamment de l'Harmonie ;

2° Que l'Harmonie peut avoir de même un grand intérêt pour nous sans la Mélodie ;

3° Que la Mélodie mariée avec l'Harmonie est le troisième moyen pour nous émouvoir, mais avec des modifications qui n'existent ni dans la Mélodie, ni dans l'Harmonie, considérées isolément.

Voilà les trois points cardinaux d'où il faut partir et auxquels il faut revenir, si l'on veut raisonner en Musique d'une manière instructive et satisfaisante, faute de quoi, tout sera confondu, et personne ne s'entendra.

Il est remarquable qu'on peut prescrire à la Mélodie (non les idées) mais la marche des idées, par les coupes mélodiques, par l'amalgame des rhythmes (ou par la symétrie) et par des cadences et des périodes bien proportionnées ; avantage extraordinaire que l'Harmonie jusqu'à nos jours n'a pas encore acquis. Elle est sous ce rapport beaucoup moins positive que la Mélodie ; et même on ne sait pas encore ce que c'est qu'une idée harmonique. Car on ne peut raisonnablement donner, à une suite régulière d'accords, le nom d'idées ; et cependant une pareille suite d'accords est de

sie, ohne Harmonie, nichts wären ? Jch selber habe oft mit Vergnügen vollständige Scenen von berühmten Gesangsvirtuosen ohne alle Begleitung singen gehört. Beweist nun nicht alles dieses unwidersprechlich, dass die Melodie, abgesehen von aller Harmonie, eine grosse Herrschaft über uns ausübt ? Geben wir jeder was ihr gebührt, vermengen wir nicht ihre verschiedenen Wirkungen, schätzen wir nicht die eine auf Unkosten der andern, und gestehen wir :

1^tens^ Dass die Melodie für uns Reize hat, die nicht von der Harmonie abhängen ;

2^tens^ Dass eben so die Harmonie, ohne Hilfe der Melodie grosses Jnteresse erwecken kann ;

3^tens^ Dass die Vereinigung der Melodie mit der Harmonie das dritte Mittel ist, um uns zu rühren, jedoch vermittelst solcher Veränderungen, welche weder in der Melodie, noch in der Harmonie, (jede einzeln genommen), vorhanden sind.

Diess sind die drei Hauptpunkte, von denen man ausgehen, und zu welchen man zurückkehren muss, wenn man über die Tonkunst auf eine gründliche und befriedigende Art sprechen und urtheilen will, weil ausser dem alles sich verwirren, und Niemand den andern, oder sich selber verstehen würde.

Bemerkenswerth ist es, dass man der Melodie (zwar nicht die Jdeen selber) aber den Gang der Jdeen vorschreiben kann, und zwar durch die melodischen Rahmen und Abschnitte, durch die Vermischung der Rhythmen, (oder durch die Symmetrie,) und durch die wohlproportionirten Cadenzen und Perioden ; ein ausserordentlicher Vortheil, den die Harmonie bis auf unsere Tage noch nicht erlangt hat. Diese ist, in der Hinsicht, ein weit weniger festbestimmter Kunstzweig als die Melodie, und sogar weiss man noch nicht einmal, was eine harmonische Jdee ist. Denn man kann nicht, vernünftigerweise, einer regelmässigen Reihe von Accorden, den Namen *Jdeen* geben ; und doch

l'Harmonie (*) ; comment dans ce cas-là prescrire à l'Harmonie la marche de ses idées ? Voilà pourquoi l'Harmonie est si vague non-seulement pour l'esprit mais même pour le sentiment. Et si une telle suite d'accords produit des effets sur nous, ils sont plus physiques que moraux ; car, on sait que les sons mettent l'air en mouvement. Donc, à mesure que l'on multiplie les instrumens musicaux, ce mouvement doit agir sur nos fibres avec plus de force. Il y a par conséquent ici une influence marquée de l'Harmonie sur nos organes, qui est à-peu-près comparable à celle que nous éprouvons, en sortant d'un appartement froid pour entrer dans celui dont l'air est échauffé. C'est à cette influence physique qu'il faut principalement attribuer l'effet salutaire de la Musique sur différentes personnes malades ou convalescentes ; ce qui mériterait des recherches exactes et approfondies de la part des médecins (**).

La Mélodie n'étant chantée que par une seule voix, ne peut exercer cette influence physique que très-faiblement ; elle doit donc agir sur nous plus moralement que physiquement ; et pour cet effet, observer des préceptes (comme on l'a prouvé dans ce Traité) dont l'Harmonie peut se passer à la rigueur. Une suite de sons d'ailleurs régulière, mais sans rhythme, sans symétrie, sans cadences bien

ist eine regelmässige Reihe von Accorden schon im vollen Sinne das, was wir Harmonie nennen ; (*) wie kann man demnach in solchem Falle der Harmonie einen Jdeengang vorschreiben ? Diess ists, wesshalb die Harmonie nicht nur für den Verstand, sondern auch für das Gefühl etwas so Unbestimmtes ist. Und wenn eine solche Accordenreihe auf uns Wirkungen ausübt, so sind sie mehr physisch als moralisch, (das heisst, mehr auf die Sinne als auf den Geist einwirkend ;) denn man weiss, dass die Töne die Luft in Bewegung setzen. Jn dem Masse nun, dass man die musikalischen Jnstrumente vervielfältigt, muss auch diese Bewegung auf unsere Nerven mit um so grösserer Kraft einwirken. Es findet hier demnach ein bedeutender Einfluss der Harmonie auf unsere Organe statt, der ungefähr mit demjenigen zu vergleichen wäre, welchen wir empfinden, wenn wir aus einem kalten Aufenthalt in einen andern mit erwärmter Luft eintreten. Dieser physischen Einwirkung muss man hauptsächlich die wohlthätige Wirkung der Musik auf verschiedene Kranke oder in der Wiederherstellung begriffene Personen beimessen ; eine Sache, welche genaue und gründliche Untersuchungen von Seite der Ärzte verdiente. (**)

Die Melodie hingegen, welche nur durch eine einzige Stimme gesungen, oder vorgetragen wird, kañ einen solchen körperlichen Einfluss nur sehr schwach ausüben, sie muss demnach auf uns mehr moralisch als physisch einwirken ; und zu diesem Zwecke Grundsätze und Vorschriften beobachten, (wie wir in dieser Abhandlung bewiesen haben,) von deren Strenge sich die Harmonie befreien kann. Eine Reihe von Tönen, die, übrigens regelmässig,

(*) C'est comme une suite de mots bien enchaînés d'aprés les règles de la syntaxe, mais du reste n'offrant point de sens.

(**) Comme l'Harmonie agit physiquement sur nous, il est évident que le bruit musical doit nous causer des sensations désagréables, et que l'art doit s'interdire ; ce qui dans les pays méridionaux devient encore plus insupportable que dans les climats du nord, où la fibre est plus endurcie par la rigueur du froid. Voilà pourquoi le bruit en Musique est tout-à-fait anti-musical. Mais d'un autre côté, il ne faut pas confondre avec le bruit les effets grands et sublimes dont l'Harmonie est susceptible.

(*) So wie eine Reihe von Worten, die, nach allen Regeln der Wortfügung verbunden sind, aber keinen Sinn darbiethen.

(**) Da die Harmonie auf uns physisch einwirkt, so ist es klar, dass der musikalische Lärm in uns nur unangenehme Empfindungen erwecken kann, und dass also die Kunst sich denselben verbiethen soll ; was in den südlichen, wärmeren Ländern noch unerträglicher wird, als in den nördlichen Klima's, wo die Nerven durch die Strenge der Kälte mehr abgehärtet sind. Daher ist der Lärm in der Musik durchaus unmusikalisch. Aber andererseits darf man mit diesem Lärm nicht die grossartigen und erhabenen Effekte verwechseln, deren die Harmonie fähig ist.

distribuées, sans périodes, sans valeurs de notes bien proportionnées, et sans coupes convenables, ne donneront jamais une véritable Mélodie; tandis qu'une suite régulière d'accords, sans toutes ces conditions, donnera toujours de l'Harmonie. Mais en observant ces conditions dans les productions purement harmoniques, on rendrait l'Harmonie plus positive pour l'art, et plus intéressante pour tout le monde, parce qu'elle rentrerait par ces principes dans le domaine de la Mélodie, et participant de ces avantages, aurait tout-à-la-fois un effet physique et moral; ce qui réconcilierait avec elle ses plus grands adversaires.

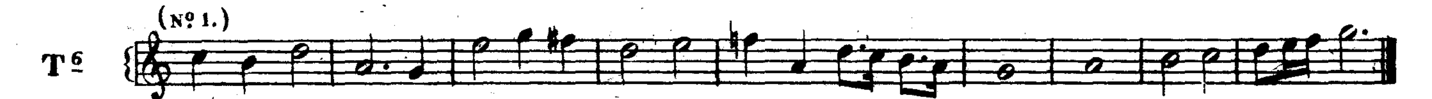
Ainsi, pour qu'une suite d'accords reçoive un sens positif, et qu'on puisse la partager en idées distinctes, il faut que la Mélodie, ou au moins le rhythme, vienne à son secours. Nous démontrerons tout cela par les exemples suivans:

Suite régulière de sons, sans un sens positif, c'est-à-dire sans mélodie.

aber ohne Rhythmus, ohne Symmetrie, ohne wohlvertheilte Cadenzen, ohne Perioden, ohne gut proportionirten Notenwerth, nach einander folgen, wird nie eine wahrhafte Melodie bilden; während eine regelmässige Reihe von Accorden, ohne alle diese Bedingungen, immer eine Harmonie gibt. Würde man aber diese Bedingungen auch in den rein harmonischen Compositionen beobachten, so erhielte die Harmonie ebenfalls mehr Bestimmtheit für die Kunst und mehr Anziehendes für Jedermann, weil sie durch Annahme dieser Grundsätze in das Gebiet der Melodie einträte, und, an diesen Vortheilen Theil nehmend, einen zugleich physischen und moralischen Effekt hervorbrächte; was ihre grössten Gegner mit ihr vereinigen würde.

Wenn demnach eine Reihe von Accorden einen bestimmten Sinn ausdrücken soll, und um in unterscheidende Jdeen abgetheilt werden zu können, muss ihr die Melodie, oder wenigstens der Rhythmus, zu Hilfe kommen. Wir werden alles dieses durch folgende Beispiele beweisen:

Regelmässige Reihe von Tönen, ohne bestimmten Sinn, das heisst ohne Melodie.



Suite régulière d'accords, ou harmonie sans sens déterminés, et parconséquent comparable avec le Nº 1.

Regelmässige Reihe von Accorden, oder Harmonie ohne bestimten Sinn, und daher dem Beispiel Nº 1 zu vergleichen.



Suite d'accords, ou harmonie avec des sens plus positifs (qu'on peut appeller idées harmoniques) provenant du rhythme.

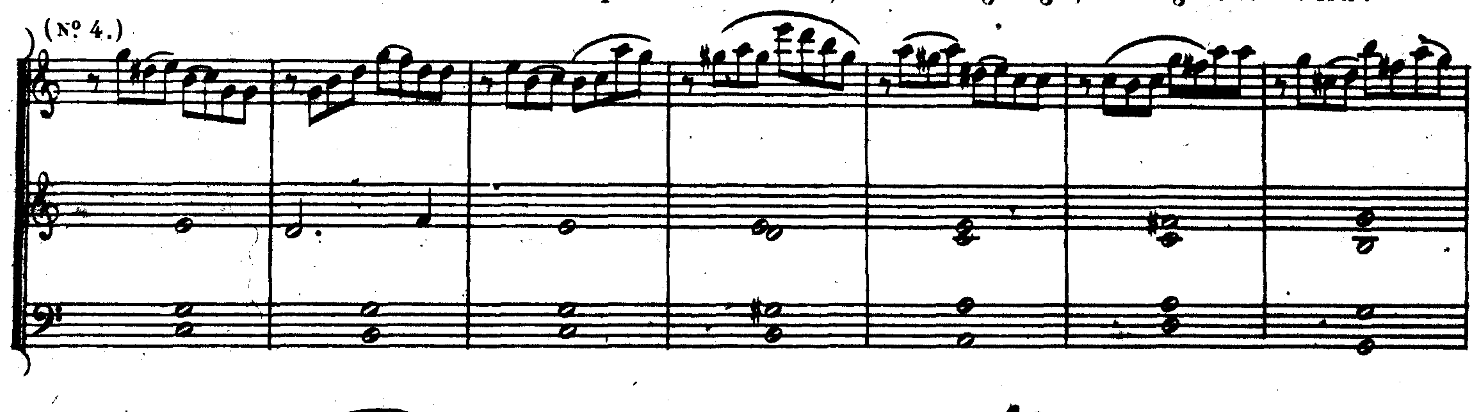
Accordenreihe oder Harmonie mit einem bestimmteren Sinn, (welche man auch harmonische Jdeen nennen könnte), und welche durch Anwendung des Rhythmus hervorgebracht wird.





Harmonie, avec des sens positifs, qui sont rendus par des traits de chant, ou des dessins mélodiques.

Harmonie mit bestimmtem Sinn, welcher durch melodische Umrisse, oder Gesangszüge, hervorgebracht wird.





OBSERVATIONS

SUR CES QUATRE EXEMPLES.

Le Nº 1 est une suite de sons dépourvue de sens mélodiques, parce qu'il n'y a ni rhythme, ni cadence, ni symétrie, ni proportions justes entre les valeurs des notes, &c.

Le Nº 2 est de même une Harmonie sans idées et sans des sens déterminés. C'est une suite régulière d'accords qui ne dit rien ni au sentiment ni à l'esprit, et n'agit sur nous que physiquement. Le Nº 2 est comparable au Nº 1, mais avec cette difference que le Nº 2 est au moins de l'Harmonie, tandis que le Nº 1 n'est ni Mélodie ni Harmonie.

BEMERKUNGEN

ZU DIESEN VIER BEISPIELEN.

Nº 1 ist eine Reihe von Tönen, von allem melodischen Sinn entblösst, weil da weder Rhythmus, noch Cadenz, weder Symmetrie noch richtige Proportionen zwischen dem Notenwerthe anzutreffen sind.

Nº 2 ist eine ähnliche Harmonie ohne Sinn und ohne bestimmte Jdeen. Es ist eine regelmässige Reihe von Accorden, die weder dem Gefühl, noch dem Verstand etwas sagt, und auf uns nur körperlich einwirkt. Nº 2 ist dem Nº 1 zu vergleichen, nur mit dem Unterschied, dass in Nº 2 doch wenigstens eine Harmonie ist, während man in Nº 1 weder Melodie noch Harmonie finden kann.

N° 3 est une suite d'accords divisés par sens bien distincts, au moyen du rhythme de quatre mesures. L'Harmonie acquiert ici un degré de plus de perfection, et devient par conséquent plus intérssante, parce qu'on y aperçoit un plan symétrique, qui est que cette suite d'accords se laisse diviser en quatre parties égales, qu'on pourrait appeller des *idées harmoniques*. Ainsi la théorie du rhythme et des périodes peut devenir aussi importante pour l'Harmonie, qu'elle l'est pour la Mélodie. C'est encore ici qu'il nous manque un traité instructif. Il est facile de concevoir que cette suite d'accords, tout en observant le rhythme, peut être variée de mille manières, au moyen des différens mouvemens combinés entre les quatre parties.

Dans le N. 4, ôtez de cette Harmonie les traits de chant qui l'accompagnent, et vous n'aurez encore qu'une suite d'accords sans idées, quoique cette suite, sous d'autres rapports, soit très régulière, comme enchaînement d'accords, distribution des sons entre les quatre parties, et comme modulations. (*)

Quand on dit que l'Harmonie est positive, on entend vulgairement par-là qu'on en peut fixer la nature et la quantité d'accords; qu'on peut prescrire des principes sur leur enchaînement, indiquer les modulations et la manière de préparer et sauver les accords dissonans, &. Mais construire des idées avec des accords, enchaîner des idées purement harmoniques, prouver en quoi consiste la nature, l'analogie et l'unité de ces idées, et enfin élever un édifice harmonique digne d'un si bel art, sur tout cela il n'y a encore rien de *positif*.

N° 3 ist eine Accordenreihe, die mit Hilfe des 4=taktigen Rhythmus in ihren Abtheilungen einen wohlbestimmten Sinn ausdrückt. Die Harmonie erlangt hier einen grösseren Grad von Vollkommenheit, und wird demnach interessanter, weil man hier einen symmetrisch geordneten Plan gewahr wird, welcher dadurch bemerkbar ist, dass diese Accordenreihe sich in vier gleiche Abtheilungen theilen lässt, die man hier *harmonische Jdeen* benennen könte. Demzufolge kann das Lehrgebäude des Rhythmus und der Perioden für die Harmonie eben so wichtig werden, wie es für die Melodie ist. Auch über dieses mangelt uns noch eine belehrende Abhandlung. Man kann leicht bemerken, dass diese Accordenreihe, mit aller Beobachtung des Rhythmus, auf tausend Arten varirt werden kann, wenn man die verschiedenen zwischen den vier Stimmen vertheilten und berechneten Bewegungen zu Hilfe nimmt.

Jn N° 4 nehme man der Harmonie die Gesangsphrasen, welche sie begleiten weg, und man wird auch nur eine Accordenreihe ohne Jdeen erhalten, obwohl diese Reihe, in anderer Hinsicht, sehr regelmässig ist, nähmlich als Accorden=Verbindung, als Stimmenführung der einzelnen Theile und als Modulation. (*)

Wenn man sagt, dass die Harmonie etwas Bestimmtes sey, so meint man dadurch gemeiniglich, dass man darin die Natur und die Zahl der Accorde feststellen kann; dass man für ihre Verkettung die Grundsätze vorschreiben, die Modulationen und die Art der Vorbereitung und Auflösung der dissonirenden Accorde, &. anzeigen kann. Aber mittelst der Accorde Jdeen darzustellen, die rein harmonischen Jdeen an einander zu ketten, zu beweisen, worin die Natur, das an einander Passende, und die Einheit dieser Jdeen besteht, und endlich ein harmonisches Gebäude aufzuführen, das dieser schönen Kunst würdig sey, - über alles dieses gibt es noch durchaus nichts *Bestimmtes*.

(*) Dans les chœurs et dans les morceaux d'ensemble, où le compositeur se voit souvent contraint d'employer une Harmonie vague, il est à conseiller qu'il l'accompagne par des traits de chant, à l'exemple de ce N° 4, et qu'il les distribue dans l'orchestre, particulièrement lorsqu'il travaille pour la scène.

(*) Jn den Chören und Ensemble=Stücken, wo der Tonsetzer sich oft genöthigt sieht, unbestimmte Harmonien anzuwenden ist es rathsam, dass er selbe, nach diesem Beispiel N° 4, mit Gesangsphrasen begleite, und dass er, besonders bei dramatischen Arbeiten, dieselben in dem Orchester vertheile.

CONCLUSION.

D'après tout ce que nous avons vu dans le courant de cet ouvrage, on peut conclure avec certitude qu'il n'y a point de véritable langage musical sans plan, sans rhythme, sans symétrie, sans cadences et périodes bien distribuées, sans analogie d'idées, et sans unité, ainsi que sans cadres, coupes ou dimensions convenables. Les sons et les accords dont la Mélodie et l'Harmonie se composent ne sont que de simples matériaux (comme les couleurs pour le peintre, et les pierres pour l'architecte) avec lesquels un artiste distingué, un génie instruit et guidé par la raison, peut élever des monumens dignes de son art; mais qui, entre les mains de l'ignorance, ne produisent que de la bizarrerie, de l'extravagance, de la folie, ou une nullité absolue. Le compositeur est un architecte habile, ou un simple ouvrier. (*)

BESCHLUSS.

Nach allem dem, was wir im Laufe dieser Abhandlung ersehen haben, kann man mit Sicherheit die Überzeugung gewinnen, dass es ohne Plan, ohne Rhythmus, ohne Symmetrie, ohne wohlvertheilte Cadenzen und Perioden, ohne Ähnlichkeitsverhältniss (Analogie) der Jdeen, und ohne Einheit, — so wie ohne Umrisse, Rahmen, bestimmten Umfang und feste Formen keine wahre musikalische Sprache gibt. Die Töne und die Accorde, aus welchen die Melodie und die Harmonie bestehen, sind nur einfaches Material, nur die Hilfsmittel, (so wie die Farben für den Maler, und die Steine für den Baumeister,) mit welchen der ausgezeichnete Künstler, das unterrichtete und durch den Verstand geleitete Genie, Werke hervorbringen kann, welche würdige Denkmahle seiner Kunst sind; aber welche auch, in den Händen der Unwissenheit, nur Ungereimtheiten, Thorheiten, Unsinn, oder ein vollkommenes Nichts erzeugen können. Der Tonsetzer ist entweder ein geschickter Baukünstler, oder ein gemeiner Handwerker. (*)

(*) La symétrie et les belles proportions sont quelque chose de positif; sans elles, l'architecture ne serait qu'un amas de pierres. La Musique devient un art positif, dés qu'elle observe la symétrie, parce que la symétrie présente des idées d'ordre, abstraction faite de la matière avec laquelle on la réalise. Elle est l'ouvrage de la pensée et non du hasard. Le peintre nous la représente avec des couleurs, l'architecte et le sculpteur avec la matière, et le musicien avec des sons ou des accens animés, incomparablement moins matériels que les couleurs et la pierre. Il est donc bien étrange d'avancer que la Musique isolée et sans le secours des paroles, n'agit que vaguement et ne présente aucune idée, et qu'elle n'est point une langue. Ainsi les productions instrumentales du célèbre HAYDN, reconnues pour des chefs-d'œuvre dans toute l'Europe civilisée, d'après cet argument, ne présentent aucune idée, et sont par consèquent sans idées. Conséquence bien extraordinaire qui fait regarder comme des chefs-d'œuvre des productions sans idées!

Non-seulement la Musique est une langue en elle-même et sans le secours des paroles, mais encore elle est une langue universelle, anvantage qu'elle a sur toutes les autres qui ne sont que conventionnelles, et qu'on ne peut comprendre sans les apprendre. La Musique nous présente les images positives de la tristesse, de la joie, de la douleur, du désespoir, de l'emportement, de l'ordre et même du désordre, etc., et elle peut les présenter encore de trois manières différentes, par la Mélodie seule, par la seule Harmonie, et enfin par la Mélodie et l'Harmonie à-la-fois.

(*) Die Symmetrie und die schönen Proportionen, (das richtige Gleichmass,) sind etwas Bestimmtes und Festgesetztes; ohne dieselben wäre die Baukunst nur eine Aufhäufung von Steinen. Auch die Musik wird eine bestimmte und festgesetzte Kunst, sobald sie die Symmetrie beobachtet, weil die Symmetrie Jdeen von Ordnung darstellt, abgesehen von dem Material, mittelst welchem man sie ausführt. Sie ist das Werk des Gedankens, und nicht des Zufalls oder der Willkühr. Der Maler stellt sie uns mit Farben, der Baukünstler und Bildhauer mit dem Stoff, aus dem er bildet, und der Musiker mit den Tönen oder belebten Klängen dar, welche letztere ohne allen Vergleich weniger materiel sind, als die Farben und Steine. Es ist daher wirklich sonderbar zu behaupten, dass die Musik, für sich allein und ohne Hilfe der Worte, unbestimmt wirke, und keine Jdee darstelle, und dass sie keine Sprache sey. Demnach wären die Jnstrumental-Werke des grossen HAYDN, (MOZARTS und BEETHOVENS, &c.) die von dem ganzen civilisirten Europa als Meisterstücke anerkannt werden, (dieser Behauptung zufolge,) Sachen, die keine Jdeen darstellen, und folglich gedankenlos! Eine wirklich besondere Erscheinung, welche uns ideenlose Zusammenstellungen als Meisterstücke anerkennen liess!

Die Musik ist nicht nur an und für sich, ohne Beihilfe der Worte, eine Sprache, sondern sie ist eine Allgemeine, ein Vorzug, welchen sie vor allen andern Sprachen besitzt, die nur conventionell gebildet sind, und die man nicht eher verstehen kann, als bis man sie gelernt hat. Die Musik biethet uns die bestimmten Gemälde der Traurigkeit, der Freude, des Schmerzens, der Verzweiflung, des Zorns, der Ordnung, und selbst der Unordnung, etc. dar, und sie kann dieselben überdiess auf drei verschiedene Arten darstellen, nähmlich durch die Melodie allein, durch die Harmonie allein, und endlich durch die Verbindung beider zusammen.

Qu'on ne cherche point à couvrir la Mélodie ni l'Harmonie des voiles du mystère ; tout doit y être clair pour l'homme instruit. La Musique est bonne ou mauvaise, et les causes de cette différence peuvent être démontrées d'une manière péremptoire. Ce sont ces causes qu'il faut chercher, connaître, approfondir, propager ; et surtout, il faut se rappeler ce que dit un philosophe célèbre : *La raison, placée au centre des sciences et des arts, est comme le soleil dans le système du monde : elle en règle la marche, et les éclaire.*

Je crois ne pouvoir mieux terminer l'ouvrage qu'avec ce *Précis en vers sur la Mélodie :*

La pure Mélodie, écho du sentiment,
Vrai langage du cœur, parle au cœur seulement.
Elle enchaîne des sons dont le charme suprême
Dans l'ame par les sens se grave de lui-même.
Comme un Discours qui marche et s'arrête à propos,
Elle a sa Période et compte ses repos.
Dans ses Membres divers une juste balance
Fait sentir à-la-fois le Rhythme et la Cadence ;
Et le Sens musical, pour être satisfait,
En fixe les rapports dans un ordre parfait.

F. FAYOLLE.

FIN DE LA QUATRIÈME PARTIE.

Man suche nicht, die Melodie, noch die Harmonie, mit dem Schleyer des Geheimnisses bedecken zu wollen; für den Unterrichteten muss da alles klar seyn ; Die Musik ist gut oder schlecht, und die Ursachen dieses Unterschiedes können auf die entscheidendste Weise bewiesen werden. Diese Ursachen sind es, die man suchen, kennen, lernen, ergründen, verbreiten muss ; und vor allem muss man sich wiederhohlen, was ein berühmter Philosoph sagte: *Die Vernunft, in den Mittelpunkt der Künste und Wissenschaften gestellt, ist wie die Sonne im Weltsysteme : sie ordnet ihren Gang und erleuchtet sie.*

Jch glaube diese Abhandlung nicht besser schliessen zu können, als mit einem Gedichte des *F. Fayolle an die Melodie*, von welchem hier der Versuch einer freien Übersetzung nachfolgt :

Du schöner Wiederhall der göttlichsten Gefühle,
O reine edle Melodie,
Dein Zauber weckt mit anmuthvollem Spiele
Der Seele Sympathie.
Es spricht das Herz sich aus, und spricht zum Herzen,
Wenn deiner Töne Himmelsreiz erklingt,
Und ihre Macht in Freuden und in Schmerzen,
Zu der bewegten Seele dringt.
Gleich dem Gespräch, das, ruhig stillen Ganges,
Fortschreitet, ruht, sich unterbricht,
So bildet sich im Baue des Gesanges,
Durch Rhythmus und Cadenz das Gleichgewicht.
Die *Ordnung* und das *Gleichmass* sind die Säulen,
Auf denen dein Gebäude sicher schwebt,
Wenn rasch die Töne unserm Sinn enteilen,
Und das Gehör sie aufzufassen strebt.
Der Genius des Tonsinns schafft, mit immer neuer Wendung,
Aus dir ein Bild symmetrischer Vollendung.

ENDE DES VIERTEN THEILS.